

CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES

FIN DE L'ANTIQUITÉ ET MOYEN AGE

PUBLIÉS PAR
ANDRÉ GRABAR & JEAN HUBERT

XXII

Contributions de :

J. CABANOT — B. NARKISS — P. RICHÉ — D. LE BERRURIER — W.E. KLEIN-
BAUER — C. PASCHOU — M. CHATZIDAKIS — T. CHATZIDAKIS — C. WALTER
T. VELMANS — C. LEPAGE — H. STERN — J. SADER — E. GILBERT
A. GRABAR

Secrétariat de Rédaction :

T. VELMANS

M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF

PARIS
ÉDITIONS KLINCKSIECK
11, rue de Lille
MCMLXXII

B.v. 5521

jusqu'ici que sur les chapiteaux conservés à l'Hôtel de Ville de Saint-Sever, pour lesquels deux catégories de marbre seulement ont été utilisées : l'une est un cipolin à grands cristaux

traditions différentes, et il n'est pas certain que leur histoire ait été marquée par une décadence constante des techniques, sans aucune période de renouveau.

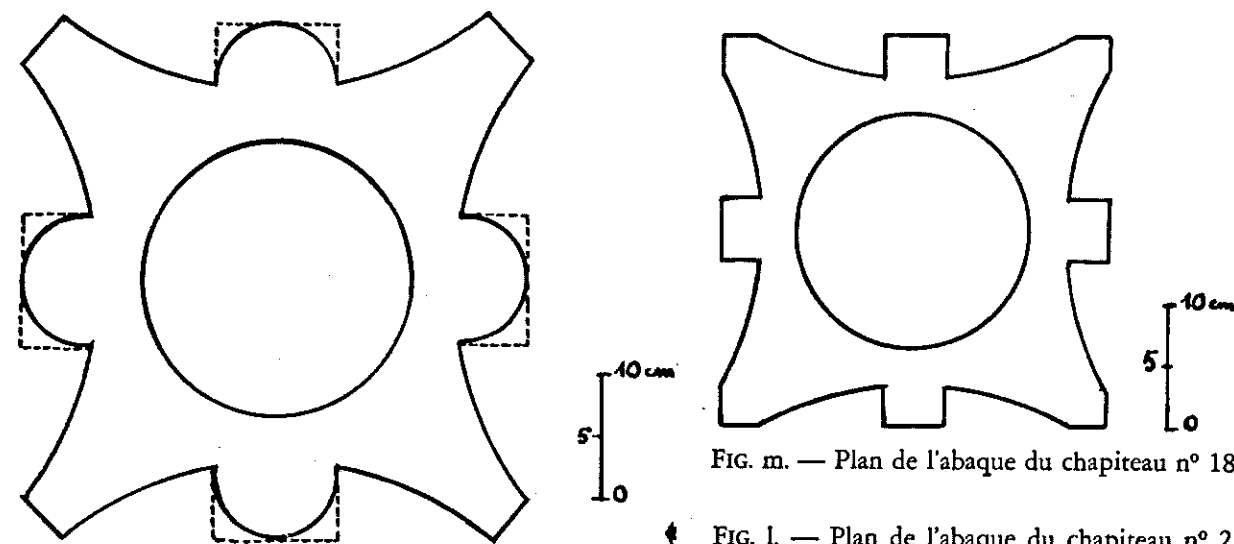


FIG. m. — Plan de l'abaque du chapiteau n° 18.

FIG. l. — Plan de l'abaque du chapiteau n° 2.

de calcite, qui présente un clivage très net : elle a été employée pour les chapiteaux n° 19 à grandes feuilles et n° 22, et pour les corinthiens du deuxième type ; la deuxième, dans laquelle les cristaux sont plus petits, le fond grumeleux bien visible et la cristallisation moins poussée, a servi pour le premier type corinthien, le n° 18, et tous les composites à anses sauf le n° 22. Bien que chaque catégorie ne corresponde donc exactement ni à un type d'épannelage ni même à une forme particulière d'abaque, on retrouve toutes les distinctions établies d'après l'analyse stylistique.

Malgré leur intérêt, ces diverses indications ne sauraient toutefois constituer par elles-mêmes des éléments de datation : des ateliers contemporains peuvent en effet s'être référés à des

Ainsi, une telle classification constitue avant tout une pierre d'attente, à laquelle d'autres études semblables pourront seules donner toute sa signification. Mais elle évoque aussi les étapes d'une évolution qui a progressivement distendu les liens qui subsistaient avec la tradition antique. Au sein de cette évolution, la qualité de quelques œuvres conservées dans le département des Landes permet de percevoir, à l'image du monde nouveau qui naît alors dans la nuit, l'apparition d'un art original, bientôt brisé par les malheurs du temps, mais dont le rayonnement traversera les siècles pour s'épanouir enfin dans l'incessante création de l'art roman.

Dax.

Jean CABANOT.

RECONSTRUCTION OF SOME OF THE ORIGINAL QUIRES OF THE ASHBURNHAM PENTATEUCH

by Bezalel NARKISS

In memory of my beloved teacher Francis Wormald.

This article is part of a chapter in an intended book on the illumination of the Ashburnham Pentateuch¹. It came about during attempts to reconstruct the missing miniatures in this important, though so damaged manuscript.

It is hoped that critical reviews and suggestions both of the method of reconstruction and of its details, will enable to correct faults, mistakes and oversights in the intended future publication².

The reconstruction of the missing miniatures was done through studying the existing ones, in relation to the text, and their composition, in order to understand the manner by which the artist worked. It soon became obvious that, due to so many missing miniature pages, a codicological reconstruction of the entire manuscript had to be undertaken, concerning the lay-out of the original manuscript in text and miniatures³.

Some relevant codicological data concerning the extant manuscript in relation to the original should be relayed, before dealing with the reconstruction of the first three original quires, and that of quires XXIII and XXIV⁴.

Out of the original 7th century Latin Pentateuch, only parts of the text of the first four books survive, two with their preceeding "lists of chapters" (for Exodus on ff. 51-53, Numbers ff. 115 v-116 v). Of the book of Deuteronomy only the last part of its "list" exists (f. 142), but none of its actual text, thus preventing the reconstruction of the last part of the manuscript altogether. The data relayed here, therefore pertains to the extant part of the manuscript.

Only 18 out of the original 69 miniatures

survive⁵, all painted on the flesh-side of the page, mostly on full pages. Of the 69 original miniatures, there were 37 in Genesis (an average of 4 miniatures per quire), 16 in Exodus, 3 in Leviticus and 13 in the book of Numbers.

..

The codex consists of V + 142 + IV folios, of which only 129 are of the original manuscript, which contained 208 folios up to the beginning of Deuteronomy. It now measures about 375 by 310 mm.

1. I am most grateful to the Pollak Fund and to Mrs. H. Pollak of Amsterdam, to Professor J. Prawer and R.J. Z. Werblowsky of the Hebrew University in Jerusalem for enabling me to continue my studies on the Ashburnham Pentateuch. My thanks are also due to Dr. G. Sed-Rajna for helping me to make this article presentable.

2. The reviews, letters and notes which I received after my previous paper on the Ashburnham Pentateuch published in the *Cahiers Archéologiques*, XIX (1969), pp. 45-60, have proved to be very important for further research and future publication. I hope that this paper will bring similar results.

3. Most descriptions of the manuscript include attempts to reconstruct the Ashburnham. Cf. Oscar von GEBHARDT, *The Miniatures of the Ashburnham Pentateuch*, London, 1883; Leopold DELISLE, *Catalogue des manuscrits des fonds Libri et Barrios*, Paris, 1888, pp. XXIII-XXVI, XLIV, LXIX-LXXII, LXXXIV-LXXXV, 1-3; Henri QUENTIN, *Mémoire sur l'établissement du texte de la Vulgate*, Rome, 1922, pp. 414-432; E.A. LOWE, *Codices Latini Antiquiores*, vol. V, Oxford, 1950, p. 49, nos. 693a and 693b. None of these correspond entirely with my reconstruction, which accords mostly with that of my friend Prof. David Wright of Berkeley, University of California, who kindly sent me the outline of his quire reconstruction.

4. Codicological descriptions can be found in most of the above mentioned publications; cf. GEBHARDT, *op. cit.*, pp. 5-6; DELISLE, *op. cit.*, pp. 1-3; QUENTIN, *loc. cit.*; LOWE, *loc. cit.* Most of them are correct though not complete, with some conflicting interpretations. Only these differences will be mentioned in the notes.

5. Not counting the Frontispiece (f. 2). QUENTIN, *op. cit.*, pp. 424-5 conjectured only 62 miniatures.

The original manuscript was made of a somewhat thick, not very carefully prepared parchment, gathered in 26 regular 8 folio (4 bifolia) quires, each quire starting and ending with the flesh-side, structured so that flesh-side faces flesh-side, and hair-side faces hair-side.

The pricking of the manuscript was done on each folio singly at the 4 corners of each text column, and a perpendicular row of 28-30 pricks in the middle of each folio, between the text columns. One additional prick was made higher up in the middle of the page⁶.

The ruling was done on each bifolium before folding⁷, on either the hair, or the flesh-side of the page⁸, with a sharp stylus, which, at times, cut into the parchment. The same pricking and ruling was also done on the full page miniatures, even on those which have a blank page on the reverse side (e.g. ff. 1, 2, 50). In some

6. The pricking instrument seems to have had an elongated wedge shape.

7. The single columnar bounding lines and an additional line on top of the page, run across the bifolium and over to the edges of the folios. The text lines run across the page between the outer columnar bounding lines, not always adhering to the prickings. The measures of the ruling of each column vary from 270 to 290 mm in height, from 95 to 111 mm in width, and from 24 to 32 mm in space between the columns. The space between each ruled line varies from 8 to 11 mm. The space between the top ruled line and the line higher up in the page varies from 26 to 42 mm.

8. LOWE, *loc. cit.* thinks that the ruling was done only on the hair-side, but numerous examples refute this: e.g. ff. 9, 10 v, 12 v, 14 v.

9. E.g. ff. 1 v, 6, 9, 10 v, 22 v, 25, 40.

10. E.g. ff. 18, 21, 30, 44, 58, 65 v, 76.

11. E.g. ff. 50, 56, 68, 127 v and the two "widows" of miniatures between folios 133 v and 134.

12. Ff. 51-53 to Exodus, 115 v-116 v to Numbers, and 142-142 v to Deuteronomy.

13. LOWE, *loc. cit.* relates it to the Valerianus Gospels (Munich, State & University Library (CLM 6224) which he ascribes to "Northern Italy or possibly Illyrium" (LOWE, *op. cit.* n° 1249). In my attempts to define the peculiarities in the Ashburnham script, I have only managed to ascertain its dependency on 5th and 6th century central Italian manuscripts, but not its real place of origin.

14. On better prepared parchment the scribe managed to write neater and keep to the bounding lines putting in 25 to 30 letters per ruled column, and the height of the letters varies between 2,5 and 4 mm. On worse parchment, more spacious and larger letters were written managing only 18 to 24 letters per column; the height of the letters is 4 to 5 mm.

15. Exceptions are the chapter numbers and the capital letters of each chapter and paragraph, which extend at times to the left of the columnar bounding line.

16. The surviving original openings of Exodus (f. 54), Leviticus (f. 91) and Numbers (f. 117). Also written in red is the title to the "list of chapters" of Exodus (f. 51 "Capitula Exodi Incipiunt"), the "lists" themselves are written in alternating red and brown ink, as are the extant *explicits* of Genesis (f. 49 v) and Leviticus (f. 115).

17. An exception is on f. 117 the beginning of the book of Numbers, where it is on the hair-side. Cf. LOWE, *loc. cit.*, and note 21 below.

cases, the outer columnar bounding lines were used to define the size of the miniature⁹. In other cases, the somewhat larger miniatures have the columnar lines as a guide¹⁰, while the largest miniatures occupy the entire space of the page, far beyond the bounding lines¹¹. The frontispiece (f. 2) and the arcades of the "lists of chapters"¹² extend to the top of the page, but keep to the outer bounding lines.

The text was written in an uncial, presumably of the early 7th century, in an unknown "centre outside the main Latin stream" as Lowe put it¹³. The scribe, writing in light and dark brown ink sometimes flaked, had an experienced and fluent hand, though careless and crude at times. This crudeness might be due to the carelessness in the preparation of the parchment. It is most evident in the writing on the hair-side, which absorbed the ink very quickly, and widened the size of each pen stroke. In such instances the script varies so much from one text column to the next, as if two or more different scribes took part in the copying of the text¹⁴.

The text is written in two columns, with no pause between the words, but with medial point and comma to mark various pauses in the verses. The script is written above the ruled lines, usually adhering to the left boundary lines of each column¹⁵, though always extending beyond the right boundary line. The scribe wrote on 28 to 30 lines per column, the text space varying from 266 to 291 mm in height and from 234 to 252 mm in width. In order to complete a word or a verse, part of a word and up to 3 words, are sometimes added at the bottom of the last line in the right side of the column.

In most pages up to fol. 39 v (probably up to original fol. 64* v — the end of quire VII), no text was written neither on the first line nor on the last line of each column.

The first three lines of each book are written in red ink¹⁶, and as in many other early Mediaeval Latin manuscripts, so are the chapter numbers and the first line of each chapter.

The "running titles" of books were written on the additional ruled line on top of the page, usually on the flesh-side¹⁷, in text and miniature pages alike. They were written in a small uncial, similar in style to the original hand which wrote the inscriptions in the miniatures. They are set between little flourishes and a decorated frame

on top¹⁸, somewhat similar to the original decorations in *explicits* of the text and the "lists of chapters"¹⁹. The "running titles" were probably inscribed before the text and the miniatures were executed²⁰. The formulas of the surviving "running titles" vary from one book to another and within each book²¹.

The manuscript was somewhat damaged already by the 8th century, when a Merovingian scribe in Eastern France had to replace some missing text²². It is evident from my reconstruction that most of the missing pages had miniatures on them²³, or on their conjoint bifolia²⁴.

The quire signatures of the Merovingian binder indicate the state of the manuscript in Merovingian times, and are probably identical with the original quires²⁵. It is possible that the Merovingian binder copied the original quire signatures before cropping the pages for his rebinding. In the Merovingian scriptorium the missing text was replaced, though not the miniatures, leaving some quires incomplete. The binder adhered therefore only to the number of the quires, but not to the original number of 8 folios per quire.

Only one original quire signature survives, that of quire 3. On f. 14 v, on the right hand side of the bottom margin it is indicated by a "q" and the Roman numeral "III"²⁶. All the other signatures are indicated by a capital "Q" in the bottom margin between the columns, and Roman numeral on the right hand side. These were done in the Merovingian script, as is evident from the fact that a similar capital "Q" is found in the merovingian text (e.g. f. 62 v). Moreover, this signature appears once on a Merovingian replacement folio 64 v²⁷. These signatures give an indication of the state of the manuscript in the 8th century, before it reached the Carolingian Abbey at Tours in the 9th century. It appears that the manuscript was almost complete at that time, since a Carolingian scribe had to add only one text page in Tours minuscule of the 9th century (f. 33).

There is no reason to doubt that the manuscript remained in Tours from the 9th century until 1843 when it was stolen by G.B.T. Libri, or through his instigation, from the Cathedral Library, and was sold to the Duke of Ashburnham in 1847²⁸. While at Tours the miniatures of the Ashburnham Pentateuch may have inspired the artists of the Carolingian Bibles of

the School of Tours, and also the 11th century wall paintings in the church of St. Julien in Tours²⁹. It was during this time that the manuscript lost most of its miniatures, with some of their conjoint leaves. Some may have been used as models for artistic representations, while others may have been cut out for their own merit. Lacunae in the text were indicated by 13th as well as 17th century hands³⁰.

Libri valued the manuscript both for its script and miniatures, and in order not to disclose its origin, he probably erased the words "*sancti Gatiani*" referring to the Library of St. Gatian in Tours at the bottom right hand corner of f. 5. He no doubt also added the misleading Greek

18. E.g. ff. 15 v, 35, 91, 92 v, 93, 94 v, 117, 117 v, 118, 119, 120 v.

19. E.g. ff. 49 v, 53, 115, 116 v, 142 v, and also within the text e.g. f. 5.

20. This is evident for the text, in f. 66 v, where the title "*Librum Genesis*" is inscribed for the text of Exodus (its conjoint bifolium is missing). If it is not an occasional mistake, the scribe may have used a page, which was prepared for Genesis and had the Genesis title previously inscribed, and remained surplus. In a miniature on f. 18 the title "*Genesis prima*" was inscribed clearly before the painting of the fire coming down from heaven on Sodom was applied.

21. QUENTIN, *op. cit.* p. 420 lists them with some omissions. The titles to Genesis are:

Lib Genesis: e.g. f. 7 v; *Liber Genesis*: e.g. f. 12 v; *prima Genesis*: e.g. ff. 9, 24 v; *Genesis prima*: e.g. ff. 10 v, 11, 13 v, 14 v, 15 v, 16 v, 17 v, 18, 22 v, 25, 26 v, 27, 28 v, 30, 32, 35, 36 v, 39 v.

To Exodus: *Liber Exodi*: e.g. f. 55 v; *Librum Exodi*: e.g. ff. 58, 65 v, 67, 71 v, 74, 76, 86 v, 87, 88 v, 90 v; *Librum Genesis*: f. 66 v, see note 20.

To Leviticus: *Liber incipit*: f. 91; *Librum leviticum*: e.g. ff. 92 v, 93, 94 v; *leviticum librum*: e.g. ff. 95 v, 106 v, 109; *leviticum Librum*: e.g. f. 105.

To Numbers: *inc librum numeri*: f. 117; *Librum numeri*: e.g. ff. 117 v, 118, 119, 120 v, 132, 133 v, 139 v, 140 v, 141.

22. E.g. ff. 3, 4, 8, 37, 38, 60-64, 122, 129, and in many instances as corrections in the middle of the page, and whole passages, e.g. ff. 110, 111, 120, 120 v, one entire column f. 90 v and numerous ink corrections. Cf. LOWE, *op. cit.* n° 693b. Its uncial and decoration is similar to a sacramentary ms. in the Vatican Library, Vat. Pal. Lat. 493.

23. E.g. original folios 7*-10* replaced by extant merovingian folios 3-4.

24. E.g. original f. 15* replaced by extant merovingian folio 8.

25. Only one signature, "Q XXV" on f. 138 v does not correspond to any reconstruction, cf. QUENTIN, *op. cit.* p. 418.

26. Cf. QUENTIN, *op. cit.* p. 415.

27. Cf. QUENTIN, *op. cit.*, pp. 415-418; LOWE, *loc. cit.* and n° 693b suggests wrongly that these were signatures of the original scribe.

28. Cf. GEBHARDT, *op. cit.* pp. 2-4; DELISLE, *op. cit.* pp. XXI-XXVI, LXIII, LXIX.

29. A. GRABAR, "Fresques romanes copiées sur les miniatures du Pentateuque de Tours", *Cahiers Archéologiques*, IX, 1957, pp. 329-341; Annabelle S. CAHN, "A note: the missing model of the Saint-Julien de Tours Frescoes and the Ashburnham Pentateuch miniatures", *Cahiers Archéologiques*, XVI, 1966, pp. 203-207.

30. QUENTIN, *op. cit.* p. 422.

inscription $\mu\omicron\nu. \kappa\rho\upsilon\pi\tau\omicron\phi\epsilon\rho\theta$ on f. 116 v referring to Grotta Ferrata in Italy as its place of origin. Libri was also responsible for the present state of the manuscript and its binding.

The codex is bound now in somewhat damaged boards of cedar wood, with the grain applied along the codex. Three narrow wooden bands are inserted across the boards to keep them from bending. This technique is similar to backing of Byzantine icons. The spine is bound in brown morocco leather with five raised bands, gold tooled with the inscription: "Pentateucus cum antiquissim. picturis", "Literis uncial saec V". This kind of binding is common to other manuscripts which were in the Library of G.B.T. Libri, who probably ordered them to resemble antique wooden bindings³¹. Due to many previous bindings the manuscript was cut by about 50 mm from its original size³².

The reconstruction of the first three quires.

The reconstruction of the first three quires takes as a guiding indication the original quire signature III on f. 14 v. Existing folio numbers are referred to in simple arabic ciphers (e.g. f. 1), the conjectured original folios of the reconstruction have an additional asterisk (e.g. f. 1*).

31. Similar bindings of the Libri collection in the Bibl. nat. are e.g. Nouv. Acq. Lat. 1585, 1586, 1587, 1589, 1591-1594, 1597-1599, 1601-1603, 1606, 1607, 1615, 1619, 1632. Most of these bindings have only two bands across their boards. Other bindings of Libri's collection are made of plain boards: e.g. Nouv. Acq. Lat. 1595, 1600, 1604, 1605, 1611, 1614, 1616, 1618, 1620, 1621, 1623-1627.

32. This is evident from the fact that many of the "running titles" which were originally on top of all flesh sides of the leaf, are now cropped, whereas some of the existing "titles" are at most 23 mm below the top of the page (e.g. f. 15 v where there miss a space of 50 mm between the top ruled line and the top of the page. If one is to imagine that a similar width was cropped from the bottom part of the page, the cropping could come to about 50 mm. This can be corroborated by the fact that some miniatures were partly cropped by the binder (e.g. ff. 18, 76 and the arcades of the *capitula* ff. 51-53, 115 v-116 v, 142), other miniatures fill up the size of the page too narrowly on all sides (e.g. ff. 50, 68), to imagine that they were originally so.

33. Instead of the usual 50 chapters of St. Jerome, cf. GEBHARDT, *op. cit.* p. 5. There are 82 chapters to Genesis in the Carolingian "Vivian Bible", Bibl. nat. ms. Lat. 1, ff. 9-9 v.

34. Ff. 51-53, 115 v-116 v, 142-142 v.

35. The preface contains about 4500 letters. One page of the Ashburnham can take about 1250 letters written in two columns, and therefore all four pages were used to write the preface.

36. The frontispiece enumerates the names of the five books of the Pentateuch only, cf. QUENTIN, *op. cit.* p. 419.

Key to diagrams:

- extant leaf
- - - conjectured original
- . - . - extant replacement leaf
- modern binding stub
- min. — miniature
- F — flesh-side
- H — hair-side
- = — equals
- ≠ — does not equal

Of quire I only two full-page miniatures survived (ff. 1 v and 2), with the leaves blank on the reverse side. Dom Quentin (p. 415) left the first two leaves as the only certain ones of quire I, though in reversed order. He has suggested the addition of the missing Genesis *tituli* and the beginning of the text of Genesis, but in his reconstruction he has not allotted space for them. Hypothetically, quire I may have consisted of either 4, 6 or 8 conjoint leaves. Besides two existing leaves, this quire certainly comprised 2 additional leaves. In those the 75 "titles of chapters"³³ of Genesis in the Ashburnham could have been written, about 20 titles to a 3 column page, as in the surviving *tituli* of the other books of the Pentateuch³⁴. The first quire may also have contained two additional leaves with St. Jerome's Preface to the Pentateuch³⁵. This preface exists in other early manuscripts and also in the Carolingian Tours Bibles. St. Jerome's Preface to the Bible (letter to Paulus Presbyter), which also appears in early manuscripts and in the Tours Bibles, could not have been part of the Ashburnham, since our manuscript is designed as a Pentateuch from the start³⁶, and since it would have occupied an entire quire, which cannot be set within the limited three quires as indicated by the signature on f. 14 v. If the beginning of the text of Genesis was included in the first quire, as will be argued later, then the first two quires should be considered together and more miniatures assumed.

If St. Jerome's Preface to the Pentateuch was not part of the manuscript, then the first quire contained only 4 definite, conjoint leaves (2 bifolia), while with the Preface quire I would contain 6 leaves. In both cases the place of the surviving full-page miniatures is certain. The arched frontispiece on f. 2 (fig. 1) was originally at the beginning of the quire as f. 1*, and the full-page miniature of the Creation on f. 1 v was at the end of the quire, with the miniature facing the beginning of the text of Genesis.



FIG. 1. — Paris, B.N. Nouv. acq. lat. 2334, fol. 2.

If there were only 4 leaves in quire I, then the bifolium of the titles to the chapters of Genesis followed the blank *verso* page of the frontispiece, and the Creation miniature followed after its blank side, as reconstructed in the diagram below.

Quire I (containing 4 leaves)

Conjectured original			Extant	
F	Frontispiece		F	Frontispiece
H	blank	1* = 2	H	blank
H	Titles to the chapters of Genesis	2*		
F	" " " "	2*		
F	" " " "	3*		
H	blank	4* = 1	H	blank
F	min. Creation		F	min. Creation

If there were 6 conjoint leaves in quire I, then following the frontispiece came the two leaves of Jerome's Preface to the Pentateuch, after which came the two leaves of the Genesis titles and the Creation miniature, as in the diagram below.

Quire I (containing 6 leaves)

Conjectured original			Extant	
F	Frontispiece		F	Frontispiece
H	blank	1* = 2	H	blank
H	St. Jerome's Preface to the Pentateuch			
F	" " " "	2*		
F	" " " "	3*		
H	Titles to the chapters of Genesis	4*		
F	" " " "	5*		
F	" " " "	6* = 1	H	blank
H	blank		F	min. Creation

If the first quire was of 6 leaves only, then Quentin was right in assuming that only two miniatures are missing from quire II, as reconstructed below, assuming quire II to be of 8 leaves³⁷.

37. This reconstruction does not follow Dom Quentin's supposition that the Merovingian scribes have put more text on a page. In fact this is not so, since the Merovingian scribe wrote an average of 22 letters per line (between 18 and 25), just as the original scribe of these pages did. Even though the later scribe wrote 30 lines per column, instead of 28-29 as written by the original scribe, this would have allowed him only 4 more lines in the first 2 leaves,

which does not mean that a complete double-sided leaf was needed for the original scribe to copy them. Besides, the Merovingian scribe has used more than 3 lines for the decorated "initial words" (f. 3), whereas the original scribe probably had only one small initial letter, as at the beginning of Exodus (f. 54), Leviticus (f. 91) and Numbers (f. 117). The same is also true of the amount of missing text after f. 8.

Quire II (of 8 leaves, assuming that quire I is of 6 leaves only)

Conjectured original			Extant	
F	Gen. I, 1-13		F	Gen. I, 1-13
H	I, 14-29	7* ≠ 3	H	I, 14-29
H	I, 30 - II, 10	8* ≠ 4	F (!)	I, 29 - II, 10
F	II, 10-23		H (!)	II, 10-23 (traces of colour)
F	min. Creation of Man and the first sin	9*	F	
H	II, 23 - III, 11		H	III, 11-23
H	III, 11-23	10* = 5	F	III, 23 - IV, 15
F	III, 23 - IV, 15		F	min. Adam, Eve, Cain and Abel
F	min. Adam, Eve, Cain and Abel	11* = 6	H	IV, 15 - V, 2
H	IV, 15 - V, 2		H	V, 2-21
H	V, 2-21	12* = 7	F	V, 21 - VI, 5. (traces of colour)
F	V, 21 - VI, 5		H (!)	VI, 6-18
F	VI, 6-18	13* ≠ 8	F (!)	VI, 18 - VII, 9
H	VI, 18 - VII, 9		H	
H	VII, 9-21	14*	F	
F	min. Noah preparing the Ark			

Quire II has preserved its original middle conjoint leaves (ff. 5-6) and a single leaf following them (f. 7). Among the three Merovingian leaves replacing the missing text, two are conjoint (ff. 4 and 8), while the first folio of the quire (f. 3) was attached to the now missing last leaf of the quire. The two sections of the missing texts (Gen. II, 23 - III, 11 and VII, 9-21) suffice to fill up one side of a leaf each, allowing a full-page miniature in both cases. If these followed the rule that all miniatures were painted on the flesh side, then the one on the folio before f. 5 was on the *recto*, while the one at the end of the quire was on the *verso* of the folio³⁸.

A supposition that quire I had 8 leaves should also be discussed here.

Dom Quentin suggested, when he dealt with the first quire (p. 415), that the beginning of the text of Genesis was part of quire I, a hypothesis which should be considered in greater detail here. The only missing text at the beginning of Genesis is II, 23 - III, 11, which should appear after the first two Merovingian replacement leaves (ff. 3, 4). This missing text was, as has already been noted, enough to fill only two text columns, and allowed therefore for

a full-page miniature to have been painted on its other side — a miniature which was still there when the Merovingian replacements were added.

If we assume that the first quire was of 8 leaves, then the text of Genesis could have started in the first quire, and 6 instead of two³⁹ full-page miniatures are missing in the first two quires. From a comparison with the existing miniatures, it is quite obvious that one additional miniature for the Creation and one for Noah⁴⁰, could not have been detailed enough for the artist of our manuscript. Actually, it is very easy to imagine what was represented in 6 additional miniatures.

Since the first miniature (f. 1 v) depicts the first two days of Creation and part of the third day only, it must be assumed that similarly detailed miniatures were provided for the other three and a half days of Creation. At least two miniatures might have represented these scenes on the flesh sides of the last two folios of the 8 leaved quire I (ff. 7* r and 8* v).

38. Dom Quentin (p. 415) assumed that the missing miniature at the end of the quire was on the *recto*, which is impossible since the *recto* of this leaf is a hair side.

39. QUENTIN, *op. cit.* pp. 415 and 424.

40. QUENTIN, *op. cit.* p. 424.

min. 2. conjectured f. 7*:

- A. Creation of Plants on the third day (Gen. I, 11-13).
- B. Creation of Light on the fourth day (Gen. I, 14-19).
- C. Creation of Fish and Fowl on the fifth day (Gen. I, 20-23).

min. 3. conjectured f. 8* v Creation, the sixth day:

- A. Beasts (Gen. I, 24-25).
- B. Man (Gen. I, 26-27).
- C. The blessing of Man (Gen. I, 28-31).
- D. God resting on the seventh day (Gen. II, 1-3).

The four other missing miniatures must also have been on the flesh sides of missing folios in quire II. Five such possibilities exist, on the conjectured folios 9* r, 10* v, 11* r, 15* r and 16* v. Since only six columns of text are missing at the beginning of this quire, before Gen. III, 11 on the extant original f. 5, space is left for three miniatures, which must have been on ff. 9* r, 10* v and 11* r. The existence of the miniature on f. 11* r is verified by the fact that it was still there when the Merovingian replacements were done on ff. 3 and 4, leaving traces of colour on the Merovingian f. 4 v. Furthermore, the two missing text columns at the end of the quire, before Gen. VII, 21 (on the extant original f. 9), come after the existing Merovingian replacement on f. 8 which ends with Gen. VII, 9. It is certain that the miniature on f. 16* v was still there at the time when the Merovingian replacements were executed, although because of the close relationship between the text and the miniatures in the rest of the manuscript, the fourth missing miniature should have been on f. 15* r. The hypothetical distribution of scenes in the four missing miniatures of quire II is as follows:

min. 4. conjectured f. 9*, opposite the miniature of the 6th-7th days of Creation, and before the text dealing with God's rest on f. 9* v

- A. The Garden of Eden, its trees and rivers (Gen. II, 8-14).

41. For the Jewish midrashim sources of this, as well as other representations see J. GUTMANN, "The Jewish Origin of the Ashburnham Pentateuch miniatures", in *The Jewish Quarterly Review*, N.S. XLIV, 1953/54, espec. pp. 62-69.

- B. Adam being warned about the trees in the garden (Gen. II, 15-17).
- C. Adam naming the animals (Gen. II, 18-20).

min. 5. conjectured f. 10 v, after the text of Adam naming the animals and the creation of Eve, and opposite the miniature of the Expulsion on f. 11* r:

- A. The Creation of Eve (Gen. II, 21-25).
- B. Eve tempted by the Serpent (Gen. III, 1-5).
- C. Adam tempted by Eve (Gen. III, 6-7).

min. 6. conjectured f. 11* r, opposite the miniature of the First Sin on f. 10* v, and before the text of the Temptation:

- A. Adam and Eve hiding (Gen. III, 8-10).
- B. Adam and Eve being interrogated by God and blaming the Serpent (Gen. III, 11-13).
- C. The Serpent, Adam and Eve being cursed by God (Gen. III, 14-19).
- D. The Expulsion from the Garden of Eden (Gen. III, 20-24).

min. 7 extant f. 6 = 13*, opposite the text of Gen. III, 23 - IV, 15, dealing with the birth of Cain and Abel, their sacrifices and Cain killing Abel (fig. 2):

- A. Adam and Eve clothed in coats of skin, standing in a booth (Gen. III, 21 and *The Book of Adam and Eve* XIV, 2)⁴¹.
- B-C. Eve suckling Cain (based on Gen. IV, 1).
- D. Adam ploughing (based on Gen. III, 17-19).
- E. Abel tending his sheep and Cain ploughing (Gen. IV, 2).
- F. Cain and Abel bringing offerings (Gen. IV, 3-5).
- G. God talking to Cain (Gen. IV, 6-7).
- H. Cain killing Abel (Gen. IV, 8).
- I. God reproaching Cain (Gen. IV, 9-16).

min. 8. conjectured f. 16* v, after the text dealing with the Flood on f. 16*, and opposite the existing miniature of the Flood on f. 9 = 17* (fig. 3):

- A. Noah building the Ark by God's order (Gen. VI, 5-22).
- B. The entry into the Ark (Gen. VII, 1-5).



FIG. 2. — Paris, B.N. Nouv. acq. lat. 2334, fol. 6.

It should, therefore, be assumed that the first two quires, like the rest of the quires in the manuscript, were of 8 conjoint leaves each. In that case the first two quires originally had 8 full-page miniatures (ff. 6* v = 1 v, 7*, 8* v,

9*, 10* v, 11*, 13* = 6, 16* v), of which only 2 survive (ff. 1 v and 6), not counting the frontispiece on f. 2 r (= 1* r). The diagrams below, reconstructing the first two quires, may help to illustrate this hypothesis.

Quire I

Conjectured original		Extant	
F Frontispiece	1* = 2	F Frontispiece	
H blank		H blank	
H St. Jerome's Preface to the Pentateuch	2*		
F " " " " "			
F " " " " "	3*		
H " " " " "			
H Titles to the chapters of Genesis	4*		
F " " " " "			
F " " " " "	5*		
H " " " " "			
H blank	6* = 1	H blank	
1. F min. Creation of Heaven, Earth, Light, Separation of Waters and Dry Land (1st and 2nd days + ½ of 3rd day)		F min. Creation, first 2 ½ days	
2. F min. Creation of Plants, Lights, Fish, Fowl (3rd - 5th days)	7*		
H Gen. I, 1-13: first 3 days			
H I, 14-29: last 3 days	8*		
3. F min. Creation of Beasts, Man (6th day), God resting on 7th day			

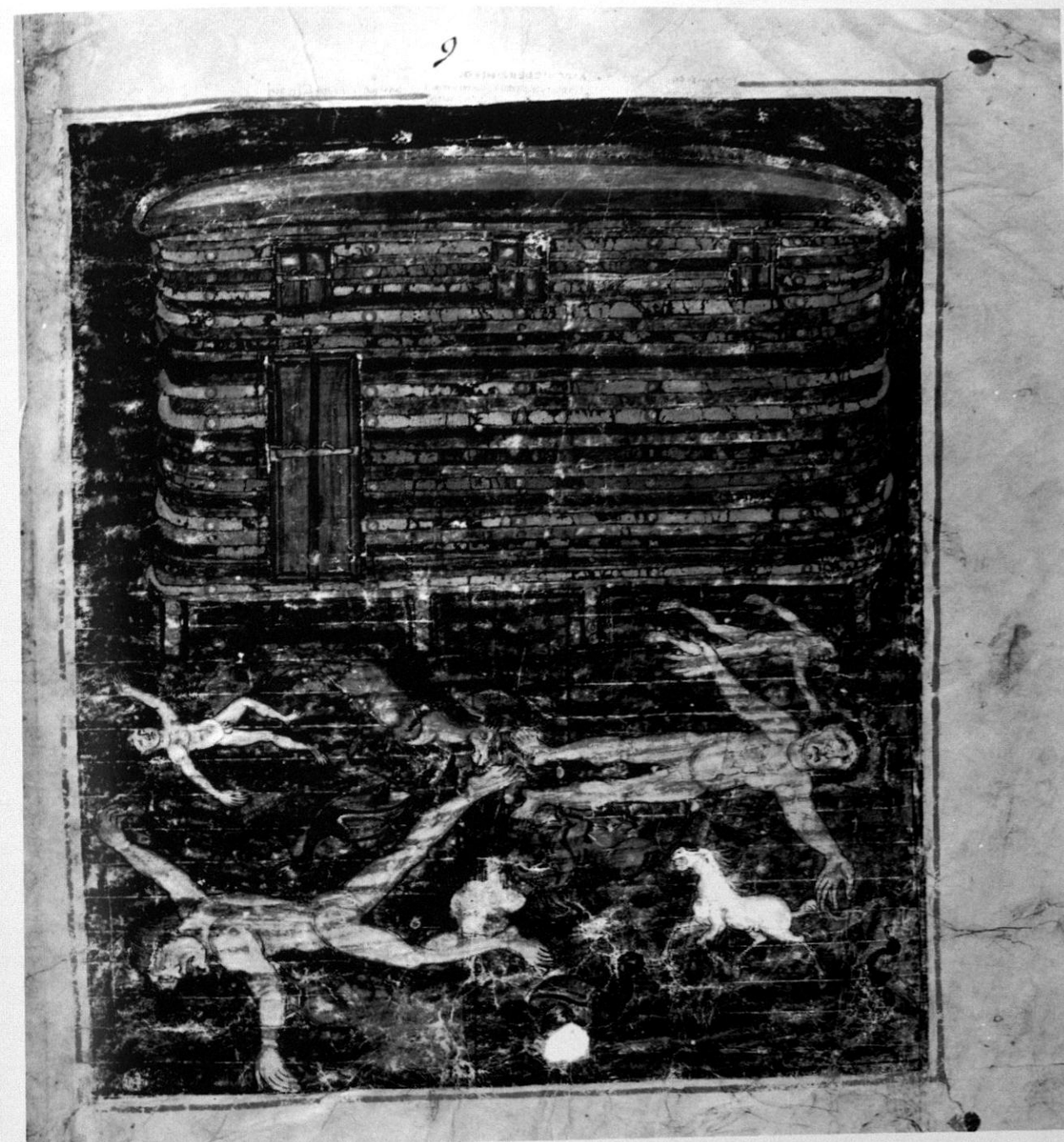


FIG. 3. — Paris, B.N. Nouv. acq. lat. 2334, fol. 9.

Quire II

Conjectured original	Extant
4. F min. Garden of Eden, Adam in Paradise warned about trees, giving names to animals	F Gen. I, 1-13
H I, 30 - II, 10: God's rest, Garden of Eden	H I, 14-29
H II, 10-23: Adam in Paradise, naming animals, creation of Eve	F I, 30 - II, 10
5. F min. Creation of Eve, Temptation	H II, 10-23 (traces of colour)
6. F min. Adam and Eve called by God, cursed by God, Expulsion	(still existed when Merovingian replacements were executed)
H II, 23 - III, 11: Temptation	H III, 11-23
H III, 11-23: God finding, cursing and giving to Adam and Eve clothes and their Expulsion	
F III, 23 - IV, 15: birth of Cain and Abel, their sacrifices, killing of Abel	F III, 23 - IV, 15
7. F min. Adam and Eve, Cain and Abel	F min. Adam, Eve, Cain and Abel
H IV, 15 - V, 2: Generations of Cain, Lamech and his wives	H IV, 15 - V, 2
H V, 2-21: Generations of Adam to Methuselah	H V, 2-21
F V, 21 - VI, 5: Generations Methuselah to Noah, sons of God with daughters of men	F V, 21 - VI, 5
F VI, 6-18: Noah ordered to build the Ark	H VI, 6-18
H VI, 18 - VII, 9: Noah told who should go into Ark, animals entering	F VI, 18 - VII, 9
H VII, 9-21: The Flood	
8. F min. Noah building the Ark, animals entering it	(still existed when Merovingian replacements were executed)

The same routine was applied in the reconstruction of the other quires as is exemplified by quire III.

Quire III. ff. 17*-24*, including the extant ff. 9-14. It is important to note that this is the only gathering which has an original signature at its end.

Of the 8 leaves of the third quire, only two are missing (ff. 21*, 23*), both of which probably had miniatures, since in both cases only two columns of text are missing. The stub of f. 21* still exists, conjoint with f. 12 (= 20*), and has remains of a painting of a leaf at the top corner, extended usually from the four corners of the frames, denoting a miniature.

The subjects of the four miniatures in this quire are:

min. 9. extant f. 9 (= 17*) on its *verso* is the text of the death in the Flood (fig. 3):

A. The Ark on the waters of the Flood surrounded by dead (VII, 11-24).

min. 10. extant f. 10 v (= 18 v) the text concerning the miniature is on the *recto* of this page and on the *verso* of the previous f. 9 v (= 17* v).

A. Noah sending the raven which does not come back (VIII, 7).

B. Noah receiving the dove (VIII, 8-11).

C. Noah ordered by God to come out of the ark (VIII, 15-17).

D. Noah and his family in the ark.

E. Noah and his family coming out of the ark (VIII, 18).

F. Animals coming out of the ark (VIII, 19).

G. Noah sacrificing on an altar (VIII, 20).

min. 11 conjectured f. 21* r: the illustrated text is on the opposite f. 12 v (= 20* v).

A. The building of the Tower of Babel (XI, 3-4).

B. God coming down to see (XI, 5-7).

C. The destruction of the Tower (XI, 8).

D. The confusing of Tongues (XI, 9).

min. 12 conjectured f. 23*: the illustrated text is on the opposite f. 13 (= 22*) and continued on the verso of fol. 23*.

A. Abram going to Canaan (XII, 1-7).

B. Abram building an altar in Beth-el (XII, 8).

C. Abram going down to Egypt because of the famine (XII, 9-10).

D. Pharaoh plagued for taking Sarai (XII, 11-20).

Quire III

Conjectured original	Extant
9. F min. The Ark on the Waters of the Flood	F min. The Flood
H Gen. VII, 21 - VIII, 11: Death in the Flood, sending of Raven and Dove	H Gen. VII, 21 - VIII, 11
H VIII, 11-22: return of the Dove, coming out of Ark, Noah's offering	H VIII, 11-22
10. F min. Noah sending Raven and Dove, Dove's return, coming out of Ark, Noah's offering	F min. Coming out of Ark
F IX, 1-14: Covenant with Noah, Bow in the Cloud	F IX, 1-14 (Bottom of page torn)
H IX, 14-27: Noah planting a vineyard, drunken, naked and covered	H IX, 14-27 (Bottom of page torn)
H IX, 28 - X, 18: Generations of Noah, Nimrod	H IX, 28 - X, 18
F X, 19 - XI, 5: sons of Shem, building of Tower of Babel	F X, 19 - XI, 5
11. F min. Building of the Tower of Babel	F min. (on recto heartshaped leaf in top left corner)
H XI, 5-21: Tower of Babel and Confusion of Tongues	H XI, 5-21
H XI, 22 - XII, 4: Generations down to Abram, God's blessing to Abram	H XI, 22 - XII, 4
F XII, 4-17: Abram going to Canaan and Egypt, Sarai and Pharaoh	F XII, 4-17 (traces of colour)
12. F min. Abram going to Canaan, Beth-el and Egypt, Sarai and Pharaoh plagued	
H XII, 18 - XIII, 10: Pharaoh plagued, separation of Lot from Abram	
H XIII, 11 - XIV, 5: Abram promised the land, battle between 4 and 5 kings	H XIII, 11 - XIV, 5
F XIV, 5-16: Abram saving Lot from battle of kings	F XIV, 5-16 (traces of colour) "q III" marked at bottom

Reconstruction of quires XXIII and XXIV.

In her "Note on the missing model of the Saint-Julien de Tours frescoes and the Ashburnham Pentateuch miniatures"⁴², Mrs. Annabelle Simon Cahn assumed that the section of a cut miniature still seen in a stub of the Ashburnham Pentateuch between ff. 133 and 134 (f. 191* in the original manuscript, fig. 5) represents three scenes which should originally have been in the place of one of the missing folios between ff. 83v and 84. Comparing the fragment in the miniature with the surviving wall paintings in Saint-Julien de Tours, she suggests the subjects represented were: (a) Moses on Mount Sinai; (b) Moses breaking the Tables of the Law upon seeing the Golden Calf; and (c) the Levites slaying the idolaters (Exodus XXXI, 18 - XXXII, 28). Mrs. Cahn followed Prof. A. Grabar's sound hypothesis that the Pentateuch's miniatures were used as models by the Romanesque artists who painted the walls of the great abbey church of Saint-Julien by the end of the 11th century^{42 bis}. Prof. Grabar had proved conclusively that some iconographical elements, as well as the system and composition of the remaining wall paintings, correspond in great detail to the miniatures of the Exodus from Egypt and the Giving of the Law in the Ashburnham Pentateuch. He also assumed that the other surviving wall painting at Tours, representing Moses breaking the Tables in front of the Golden Calf and the slaying of the idolaters (Exod. XXXII, 19-29), which have not survived in the Pentateuch, were originally in the manuscript between ff. 69v and 70 (where the text of Exod. XVI, 34 - XVII, 12 is missing)⁴³. Mrs. Cahn's supposition that the miniature representing these scenes can be observed in the surviving stub is unfortunately not possible, both for textual as well as iconographical reasons.

In reconstructing the manuscript, I came to the conclusion that Dom H. Quentin⁴⁴ was right in his reconstruction of quire XXIV and that this folio cannot be moved to any other place

in the manuscript. The above mentioned stub (f. 191*) is part of a bifolium conjoint with the existing f. 131 (= 186*), which contains the text of Numbers XVIII, 20 - XIX, 17. The existing ff. 132 (= 187*) and 133 (= 188*) contain the continuation of the text of the book of Numbers: f. 132 has XIX, 17 - XX, 20 and f. 133 has XX, 20 - XXI, 21.

In calculating the exact amount of text which each text column can contain, it became certain that only 8 text columns are missing between ff. 133 and 134, just as Quentin has suggested. That means that we can allow for two full-page miniatures on the three missing leaves, which could otherwise have contained 12 text columns.

Indeed, the stub dealt with by Mrs. Cahn (f. 191*) is the last of two surviving stubs (ff. 190* and 191*) among the three missing folios (189* - 191*). Both these surviving stubs have fragments of two full-page miniatures, one opposite the other. The first one, on the *verso* of the first stub (f. 190*v), has the remains of two leaves in the corner of the frame, the second one, on the *recto* of the second stub (f. 191*, fig. 4), has a fragment of a full-page miniature. Both were observed by Dom Quentin (p. 418).

The 6 columns of text before the first conjectured miniature on f. 190*v, contained Numbers XXI, 21 to XXII, ca. 30. This text was probably originally written on one two sided folio (189*) and on the *recto* of the folio of the first surviving stub (190*), conjoint with f. 132 (= 187*), whereas the *verso* of the folio on which the second stub survived (= 191*v, fig. 4) must have contained the text of Numbers XXII, ca. 30 - XXIII, 2, since the existing f. 132 (= 192*) starts with Numbers XXIII, 3.

Measuring the space between the lines in relation to the scarcely surviving text on the stub, it appears that the second column on the *verso* of f. 191* had 30 lines. The following reconstruction of the last 8 lines of this column, using the immediately preceding missing text of Numbers XXIII, 1-2, proves that there must have been 29 ½ lines, viz. 29 lines with the addition of two words at the end of the 30th line.

The reconstruction takes into account the shape and space of the letters of the spacious script which survives in the folios next to it. Most of the surviving letters in the stub are quite clear, except for the two penultimate ones

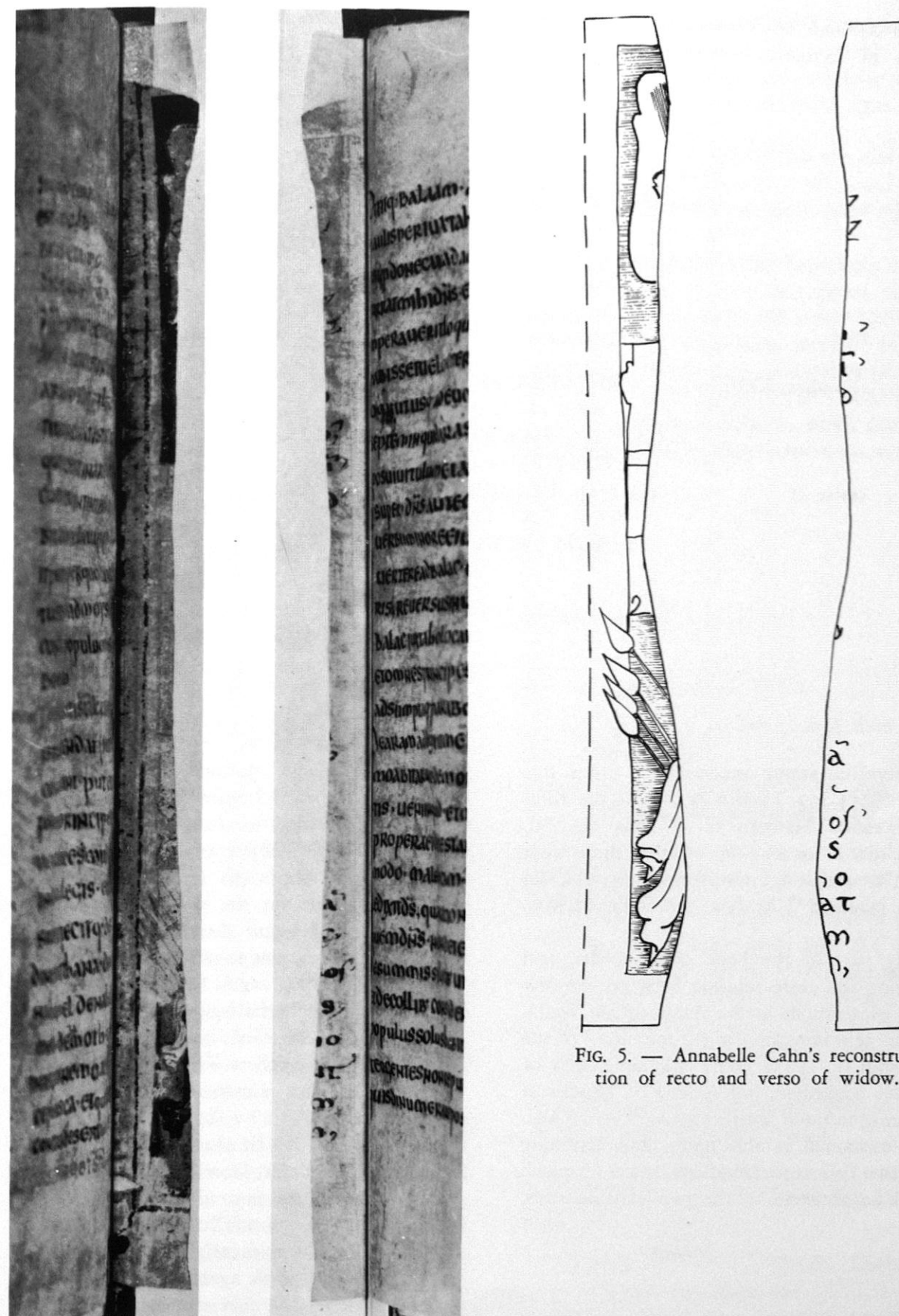


FIG. 5. — Annabelle Cahn's reconstruction of recto and verso of widow.

FIG. 4. — Paris, B.N. Nouv. acq. lat. 2334, recto and verso of fol. 191* between fols. 133v and 134.

42. See note 29 above.

42 bis. See note 29 above.

43. GRABAR, *op. cit.* pp. 332-338.

44. QUENTIN, *op. cit.* p. 418.

on lines 27 and 28. These can be confirmed to be an "m" in line 27 because of its remaining

round stroke, and an "n" in line 28⁴⁵, which is corroborated by the text.

Reconstruction of the last 8 lines in the second text column of folio 191 v — a second stub between ff. 133 v and 134.*

	Conjectured	Extant	
(Numbers XXIII, 1)	DIXITQUE BALAAM AD BAL	Ã	23
	AEDIFICA MIHI HIC SEPT	Ë	24
(verse 2)	ARAS ET PARA TOTIDE VITUL	OS	25
	EJUSDEMQUE NUMERI ARIETE	S	26
	CUMQUE FECISSET JUXTA SER	MO	27
	NEM BALAAM IMPOSUERU	NT	28
	SIMUL VITULUM ET ARIETE	M	29
	SUPER ARA	M	30

It therefore seems impossible to insert this stub (f. 191*) into Exodus in any of the folio lacunae, either between ff. 67 v-68, 69 v-70, 70 v-71, 76 v-77 or 83 v-34, whether there were as many, now missing, miniatures there, as Dom Quentin assumed⁴⁶, or few, according to Mrs. Cahn⁴⁷.

Being part of the book of Numbers, and considering the close relation between the text and the illustrations in the Ashburnham Pentateuch, the representation in the miniature of the second stub (f. 191*) could not have been of the scenes suggested, nor indeed of Exodus at all. Bearing in mind the text of Numbers XVII-XXIV, contained in this quire, and assuming at least two full-page miniatures, traces of which can still be observed in the two existing stubs

(ff. 190* v and 191* r), there are several subjects which may have been represented in these miniatures. However, before attempting to ascertain the probable subjects represented in these conjectured miniatures (ff. 190* v and f. 191), one has to work out the possible number of missing miniatures and their subjects, starting from the last extant miniature on f. 127 v (= 176*). The text on f. 127 v reaches Numbers XI, 20, and the half-page miniature represents the Spirit of God being put upon the Seventy Elders (Numbers XI, 16-17).

In order to ascertain the number of missing miniatures after f. 127 v (= 176*), the reconstruction of quire XXIII also has to be discussed here. Contrary to what Dom Quentin has suggested (p. 418), this quire does not start with f. 127 (= 176*). As this folio is conjoint with f. 121 (= 169*), it must actually be the end of quire XXII (which agrees with my general reconstruction). The text missing between ff. 127 v (= 176*) and 128 (= 179*) (Numbers XI, 20 - XIII, 26) needs only 6 text columns out of the conjectured 8 text columns, since two

leaves are missing there (ff. 177*-178*). It is therefore obvious that one full-page miniature can be allowed here. Indeed, there are traces of colour from a full-page frame to be seen on f. 127 v (= 176*), which may prove that a miniature was on the *recto* of the first missing leaf of the quire (177* r). Folio 128 (= 179*) is the original third leaf of the quire and has preserved the continuous text of Numbers XIII, 26 - XIV, 23.

Folio 129 is a Merovingian replacement of the text of Numbers XIV, 23 - XV, 9, written in 4 text columns. However, it replaces the middle bifolium of the quire (ff. 180*-181*), which means that two full-page miniatures are missing, obviously on the flesh side of the leaves, i.e. facing each other in the middle of the original quire on ff. 180* v and 181* r. Folio 130 (= 182*), being the sixth leaf of the quire, continues the text with Numbers XV, 10 - XVI, 9. As has been noted before, the text of 10 text columns is missing between ff. 130 (= 182*) and 131 (= 186*), allowing one full-page miniature somewhere in the three missing folios (183*-185*), two in quire XXIII (ff. 183*, 184*) and one (185*) in quire XXIV. Since some traces of colour can be found on f. 130 v (= 182* v), it is assumed that the miniature was on the *recto* of the missing folio immediately following (i.e. on f. 183* r) although it could also have been on the *verso* of the last leaf of quire XXIII (i.e. f. 184* v), or the *recto* of the first leaf of quire XXIV (f. 185* r).

Quire XXIII must have had 4 full-page miniatures, which are missing now, on the original folios 177* r, 180* v, 181* r and 183* r. The two middle ones were taken out before the manuscript reached the East of France in the 8th century, where the text was replaced by a Merovingian scribe.

Proceeding to quire XXIV, the first missing folio (185*) may have had a miniature on its *recto*, but only if f. 183* r did not have one. Otherwise it had the text of Numbers XVIII, ca. 8 - XVIII, 20. The extant folios 131-133 (= 186*-188*) continue the text from Numbers XVIII, 20 to XXI, 21. On the three missing folios, 189*-191*, the text of Numbers XXI, 21 most have continued till XXIII, 2, and there were two full-page miniatures on ff. 190* v and 191* r, as the two stubs prove. The text

of Numbers XXIII, 3 - XXIV, 7 concludes the quire on the existing f. 134 (192*). At the bottom of the verso of this last folio there is still one of the 8th century quire signs, stating it to be "Q XXIII".

Quire XXIV therefore had two conjectured full-page miniatures on ff. 190* v and 191* r, and possibly a third one on f. 185* r if there was not one on f. 183* r.

All in all, there could have been six full-page miniatures in these two quires, since the last miniature is on f. 127 v (= 176* v), of which only two stubs have survived (ff. 190*, 191*). The text in these two quires (ff. 177* - 192* v) covers Numbers XI, 21 - XXIV, 7.

The hypothetical subjects which could have been represented in these miniatures are numerous.

In quire XXIII:

min. 61. conjectured f. 177* r:

- A. The giving of quails and their plague (XI, 31-35).
- B. Miriam's leprosy after her and Aaron's sedition, and its healing (XII).

min. 62-63. conjectured ff. 180* v, 181* r:

The men sent to search the land of Canaan, their return, their finds and the people's rebellion (XIII - XIV). If these subjects were not treated in two full-page miniatures, then the second miniature (f. 181* r) may have been devoted to the stoning of the sabbath breakers (XV, 32-36), and possibly to the representation of laws belonging to chapter XV, as they were in Leviticus.

min. 64. conjectured f. 183* r (or 184* v or 185* r):

- A. The rebellion of Korah, Dathan and Aviram, and their end (XVI, 1-40).
- B. The plague of murmuring and its ending (XVI, 41-50).
- C. Aaron's rod flourishing (XVII).

45. Wrongly transcribed as an "a" by Mrs. Cahn in her fig. 1 here fig. 5.

46. QUENTIN, *op. cit.* pp. 416-417.

47. CAHN, *op. cit.* p. 206 note 12, which may contain some printer's errors.

Quire XXIII

Conjectured original

(Quire XXII)
176* = 12761. F min. Giving of Quails and Manna, Miriam's Leprosy
(Numb. XI-XII)

H Numb. XI, 21 - ca. 34

H Numb. XII, 1 - ca. 16

F Numb. XIII, 1-26

F Numb. XIII, 26 - XIV, 9

H Numb. XIV, 9-23

H Numb. XIV, 23-38

62. F The spies sent to search the land of Canaan, their findings
(Numb. XIII)63. F min. The return of the spies and rebellion of the people
(Numb. XIV)

H Numb. XIV, 38 - XV, 9

H Numb. XV, 10-31

F Numb. XV, 31 - XVI, 9

64. F min. Rebellion of Korah, Plague of Murmuring, Aaron's
Rod Flowering (Numb. XVI-XVII)

H Numb. XVI, 9 - ca. 25

H Numb. XVI, ca. 26 - ca. 40

F Numb. XVI, ca. - XVII, ca. 8

Extant

H

F Numb. XI, 16-20
min. 70 Elders

Traces of a full-page min. on f. 177*

F Numb. XIII, 26 - XIV, 9

H Numb. XIV, 9-23

F Numb. XIV, 23-38

H Numb. XIV, 38 - XV, 9

H Numb. XV, 10-31

F Numb. XV, 31 - XVI, 9

Quire XXIV

Conjectured original

F Numb. XVII, ca. 8 - XVIII, ca. 8

H Numb. XVIII, ca. 8-20

H Numb. XVIII, 20 - XIX, 3

F Numb. XIX, 3-17

F Numb. XIX, 17 - XX, 8

H Numb. XX, 8-20

H Numb. XX, 20 - XXI, 5

F Numb. XXI, 5 - ca. 21

F Numb. XXI, 21 - ca. 35

H Numb. XXII, 1 - ca. 15

H Numb. XXII, ca. 15 - ca. 30

65. F min. Miriam's death, Moses smiting the rock, Aaron's
death, Canaanites destroyed at Hormah (XX-XXI, 3)66. F min. Brazen Serpent, Wandering in Wilderness, Battles
with Sihon and Og (XXI)

H Numb. XXII, ca. 30 - XXIII, 2

H Numb. XXIII, 3-17

F Numb. XXIII, 18 - XXIV, 7

(Quire XXV)
193* = 135

Extant

H Numb. XVIII, 20 - XIX, 3

F Numb. XIX, 3-17

F Numb. XIX, 17 - XX, 8

H Numb. XX, 8-20

H Numb. XX, 20 - XXI, 5

F Numb. XX, 5 - ca. 21

H

F Remains of miniature

F Remains of miniature

H Remains of text:
Numb. XXII, ca. 30-XXIII, 2

H Numb. XXIII, 3-17

F Numb. XXIII, 18 - XXIV, 7

F Numb. XXIV, 7-24

H Numb. XXIV, 24 - XXV, 14

In quire XXIV

The miniatures in this quire may have started with the representations of conjectured miniature No. 64 above, if the miniature was on f. 183* r.

It is rather unlikely that the laws concerning the charges, portions and leaven of the priests and Levites (Numb. XVIII) were represented in the two remaining miniatures of this quire, where some very important, easily depicted subjects are available. Of the laws mentioned in chapter XIX, perhaps the burning of the Red Heifer was a possible subject for illustration, though it need not be. Taking into account the most narrative subjects of Numbers XX-XXIV, and the fact that one of the subjects must contain a battle scene to fit the people with lances in the extant second stub (f. 191*), the subjects of the two miniatures in this quire may have been as follows:

min. 65. conjectured f. 190* v:

- A. Miriam's death at Zin (XX, 1).
- B. Moses smiting the rock at Meribah to bring forth water (XX, 2-12).
- C. Aaron's death at Hor, and the replacement of Eleazar (XX, 22-29).
- D. The destruction of the Canaanites at Hormah (XXI, 1-3).

min. 66. conjectured f. 191* r:

- A. The Brazen Serpent set up to heal the bites of serpents (XXI, 4-9).
- B. The wanderings of the Israelites in the wilderness (XXI, 10-20).
- C. The battle with Sihon, king of the Amorites (XXI, 21-32).

48. One should compare for instance, the miniature on fol. 6 which has 9 different subjects represented in three registers, in what would seem a complete disorder.

D. The battle with Og, the king of Bashan (XXI, 33-35).

The picturesque scenes of Balaam's ass being stopped by an angel and Balak building the altars for Balaam's "blessings" (XXII-XXIV) may also have been represented in this last miniature (f. 191*), either together with the rest of the subjects, or omitting one of them, e.g. the wanderings of the Israelites. The episodes of Balak and Balaam may also have been represented on f. 195* r after the existing f. 136 (= 194*), where another miniature is missing and the text ends with Numbers XXVI, 35, although this is not likely.

The order in which the different scenes were represented in the miniature is also an important question, which will be dealt with, when discussing the question of lay-out and its relation to the models of the Ashburnham Pentateuch. It needs only be stressed here that the lay-out was not a mere horizontal one, so that the three differently coloured zones visible in the remaining stub on f. 191* may be misleading⁴⁸.

The missing miniature depicting Moses breaking the tables in front of the Golden Calf and the slaying of the idolaters, which may have been the model for the wall painting in Saint-Julien de Tours, could indeed have been on one of the two missing leaves 120* v or 121* r, between the existing ff. 83 and 84, as Mrs. Cahn has suggested. However, the way these scenes were constructed on the walls of Saint-Julien shows that some elements could have been taken from other miniatures as well. This will be discussed in detail elsewhere.

The Hebrew University,
Jerusalem. Bezalel NARKISS.

TRÉSORS ET COLLECTIONS D'ARISTOCRATES LAÏQUES CAROLINGIENS¹

par Pierre RICHÉ

Le besoin de collectionner des œuvres de valeur, de s'entourer d'objets d'art précieux, est une des constantes de l'esprit humain. De Verrès à Gulbenkian en passant par Jean de Berry et bien d'autres, nous pourrions faire une étude sur les collectionneurs, leurs mobiles, leurs moyens, le destin de leur collection, etc.

Les collections des églises médiévales formaient une grande partie de ce qu'on appelait leurs « trésors ». Nous les connaissons assez bien grâce aux inventaires qui ont été dressés très tôt afin de se garantir contre les vols et les dispersions de toutes sortes. Un abbé nouvellement nommé faisait établir la liste des différentes pièces du trésor, croix, reliquaires, vases sacrés, vêtements liturgiques, tissus précieux, etc., provenant d'achats ou de donations².

Moins bien connus sont les trésors et les collections des aristocrates laïques. Le mobilier funéraire trouvé dans les « Fürstengräber » germaniques depuis les époques les plus reculées jusqu'au fameux tombeau de Sutton Hoo (milieu du VII^e siècle) et aux tombes de chefs alamans et bavares nous a permis de retrouver quelques-uns des objets d'art que les aristocrates aimaient garder avec eux jusque dans la tombe³. Nous savons que les princes mérovingiens accumulaient dans leur « chambre », confiée à la garde du *camerarius*, bijoux, vaisselles, étoffes qu'ils recevaient en cadeaux des empereurs d'Orient ou qu'ils faisaient fabriquer par des artistes à leur service⁴. Il leur arrivait même d'être à l'affût de pièces rares venues de collections romaines, tel ce *missorium* de 500 livres donné par Aetius au roi goth Thorismund, gardé par les Wisigoths et réclamé par Dagobert I^{er}⁵.

A l'époque carolingienne, les princes et

les aristocrates ont pareillement accumulé des objets de prix dans leurs palais et leurs *villae*; cette richesse mobilière était un des éléments de leur puissance matérielle et faisait l'objet de bien des envies. Par piété ou pour s'assurer de l'appui de l'Église, ils ont volontiers donné à tel évêché ou à tel monastère quelques pièces de leur collection. Dans les inventaires ecclésiastiques le clerc mentionne incidemment la provenance de tel ou tel objet et précise le nom du donateur laïque⁶. Mais ces indications ne sont pas suffisantes pour nous permettre de reconstituer les collections des aristocrates laïques. Nous devons avoir recours à des sources plus directes, soit des donations faites du vivant même du laïque, soit des donations *post-mortem*, consignées dans un testament.

Dans le premier groupe, rappelons à titre d'exemple, les deux donations de Salomon,

1. Cette étude a été présentée le 31 mars 1971 à la « Société nationale des Antiquaires de France ». Je remercie tous ceux qui ont bien voulu me faire des suggestions à propos des textes étudiés et particulièrement M. Labourdette.

2. Les inventaires ont fait l'objet de recherches au XIX^e siècle: F. de MELY et E. BISHOP, *Bibliographie générale des inventaires imprimés*, 3 vol. Paris, 1892-1895. En 1936, Émile LESNE a consacré le tome III de son *Histoire de la propriété ecclésiastique en France à l'inventaire de la propriété, Églises et trésors des églises*, Lille, 1936. Récemment, sous les auspices de l'Institut d'Histoire de l'Art de Munich, une excellente édition d'inventaires ecclésiastiques a été faite: *Mittelalterliche Schatzverzeichnis*, I, *Von der Zeit Karls des Grossen bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts* (Herausgegeben vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in Zusammenarbeit mit Bernard Bischoff), Munich, 1967.

3. T.P. KENDRICK, *The Sutton Hoo Ship Burial*, Londres, British Museum, 6^e éd. 1957. Sur les tombeaux des alamans et des bavares, cf. *Catalogue de l'Exposition Charlemagne*, Aix-la-Chapelle, 1965, p. 58 et sv.

4. H. PIRENNE, *Le trésor des rois mérovingiens*, dans *Mélanges H. Kohf* (Oslo, 1933), réédité dans *Histoire économique et sociale du Moyen Âge*, Paris, 1951, p. 118.

5. Ps. Frédégaire, IV, 73, éd. Wallace Hadriell, p. 61-62, Londres, 1960.

6. Cf. LESNE, *op. cit.*, p. 143 et 222.

composition dans un cercle. Enfin, l'attitude des bœufs est si maladroitement dans le quadrilatère de Pal. (fig. 3), qu'on pourrait suggérer, sous toutes réserves, que l'original carolingien de l'image de la Lune était inscrit dans un médaillon, comme dans Cas.

L'étude de la miniature *De luna* dans les copies du *De Rerum Naturis* permet non seulement d'analyser la transformation d'une iconographie au cours des siècles, mais aussi de tirer des conclusions générales sur l'histoire de l'art carolingien: 1) notre étude confirme l'hypothèse que le *De Rerum Naturis* était déjà illustré à l'époque carolingienne, 2) elle confirme aussi le développement des *Aratea* durant la même période, 3) des trois copies du *De Rerum*

Naturis (Cas., Berl. et Pal.), c'est le manuscrit Cas., le plus ancien, qui a gardé l'iconographie la plus proche de l'original. Le peintre de Berl., le plus doué des trois, a épuré la composition pour obtenir plus de clarté et d'élégance, mais au détriment de l'exactitude (croissant et torche?). Pal., enfin, montre diverses innovations (comme le croissant) et de fausses interprétations, car le char est réduit à deux roues montées sur un socle.

L'auteur exprime sa vive reconnaissance à M. le Professeur Herbert Kessler qui a eu l'amabilité de lire cet article. Photos: 1. Université Columbia, New York. 3. Bibl. Vat. 4-9. Bibl. Royale, Bruxelles.

Chicago.

Diane LE BERRURIER.

THE ORIGINAL NAME AND FUNCTION OF HAGIOS GEORGIOS AT THESSALONIKI

by W. Eugene KLEINBAUER

The present name of the huge Rotunda at Thessaloniki is Hagios Georgios and cannot have been the original patrocinium. It stems from the period of the Turkish occupation of the city and was adopted in all probability from the patrocinium of the nearby little church *του hagiou Georgiou* at a time when the original Christian name of the Rotunda would have been forgotten¹. These remarks are addressed to the several suggestions about the original name and function of the converted Rotunda in the hope of clarifying its early history.

In his study on the topography of Byzantine Thessaloniki Theocharides argued that the Rotunda should be identified with the *ιερός δόμος του 'Αρχαγγέλου*, the holy sanctuary of the Archangels [that is recorded for the first time in a letter written by Theodore the Studite to Naukratios about the year 800²]. Other post-Iconoclastic sources disclose that in the eastern stretch of the city's ramparts the third gate from the (tenth-century?) sea wall was known as the *Πύλη των 'Αρχαγγέλων ή 'Ασωμάτων*, the "Gate of the Archangels or Asomatoi," named in all likelihood after the district called *γειτονία των 'Ασωμάτων*, the "quarter of the Asomatoi" (Fig. 1). This district, in turn, took its name from a very large church located there that yet other late Byzantine writers identify as the cathedral of the city. In his still fundamental examination of the sources of the topography of the city Tafrales identified this important monument as the Church of the Hagioi Taxiarchoi (των Ταξιάρχων), that is, Michael and Gabriel. Tafrales' identification cannot be accepted, however, for this is a building of Palaeologan date

that is located higher up towards the acropolis, below the monastery of Vlattades, and it is too insignificant a monument to have functioned as the large metropolitan Church of the Archangels or Asomatoi³. In view of the fact that the Rotunda is a sizable edifice lying near the eastern stretch of the circuit walls, not a considerable distance from the Gate of the Archangels or Asomatoi, Theocharides identified it as the Church of the Archangels or Asomatoi⁴. Since this appellation may possibly be older than its first historical mention around the year 800, the Rotunda could have been called the Church of the Archangels or Asomatoi as early as the time of its conversion from a pagan function to a Christian one.

1. O. TAFRALI, *Topographie de Thessalonique*, Paris, 1913, 183, pl. XXX, 1; G.I. THEOCHARIDES, *Τοπογραφία και Πολιτική Ιστορία της Θεσσαλονίκης κατά τον ΙΑ' αιώνα*, Thessaloniki, 1959, map following p. 52. Tafrales believed that the Rotunda was originally dedicated to both St. George and either the Pantokrator or *Christus* (*ibid.*, p. 159).

2. G.I. THEOCHARIDES, "Ο ναός των 'Ασωμάτων και ή Rotonda των 'Αγίου Γεωργίου Θεσσαλονίκης," *Hellenika*, XIII, 1954, p. 24 ff. A synopsis of this paper appears in *Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου*, Athens, 1955, I, p. 475 f. The pertinent passage in the letter by Theodore to Naukratios reads: "Εκείτε γάρ εφης, ήτοι εις τον λεγόμενον του 'Αρχαγγέλου ιερών δόμον τεύεσθαι τον μάρτυρα [Euthymios] (MIGNE, *Patrologia Graeca*, IXC, 1097).

3. TAFRALI, *Topographie*, 174 f.; cf. THEOCHARIDES, in *Hellenika*, XIII, 1954, p. 39 ff.; A. XYNGOPOULOS, *Τέσσαρες μικροί ναοί της Θεσσαλονίκης εκ των χρόνων των Παλαιολόγων*, Thessaloniki, 1952, p. 5-24. The church of the Ταξιάρχης της Μητροπόλεως at Kastoria in Macedonia is a post-Iconoclastic edifice and suggests that in northern Greece such an appellation first occurs only after the Early Christian period; see also note 5 below.

4. When sojourning in Thessaloniki in 1806 W.M. Leake learned that the Rotunda had been known as the *Παλαιά Μετρόπολις*, or "Eski Metropoli" (*Travels in Northern Greece*, London 1835, III, p. 240).

crypts were directly accessible by doorways in the peripheral wall enclosing the Rotunda's ambulatory, which no longer stands, and thus were intended to function as part of the church. They would probably have contained the relics of the martyrs represented in the mosaics in the dome of the Rotunda; from the outset as many as twenty figures were shown in the third zone of the figural decoration. While the mosaics, and especially the frieze of martyrs, present some thorny iconographic problems that need not concern us here, one reason for the inclusion of these particular martyrs — soldier saints, church officials, physician saints, even a flute-player — is because the church sheltered their relics.⁹ Such a reason may also explain the selection of the male and female martyrs that are depicted in the nave mosaics of the church of Sant'Apollinare Nuovo at Ravenna¹⁰.

Central-plan martyria are common in the pre-Iconoclastic period, from the reign of Constantine the Great, and some of them were initially pagan edifices that were subsequently rededicated to the Christian godhead: the Greek temples at Athens and the Hadrianic Pantheon at Rome are cases in point.¹¹ But the whole ensemble of the Rotunda at Thessaloniki brings to mind one great martyrium in particular, the rotunda of the Anastasis on Golgotha that

was erected shortly after the middle of the fourth century. Recent excavations have clarified aspects of the original plan of the Anastasis rotunda: a circular structure of considerable size, enveloped by ambulatories and galleries, and covered by a dome, perhaps of timber and possibly hypaethral.¹² One of the most widely known edifices in the Early Christian period and in the Middle Ages, the Anastasis was then "copied" more often than any other building.¹³ One of its earliest preserved derivatives is the large circular church of Santo Stefano Rotondo at Rome, which was erected during the third quarter of the fifth century, the date we attribute to the conversion of the Rotunda at Thessaloniki on the grounds of its masonry and architectural sculpture.¹⁴ While written documentation is wanting, the formal and iconographic parallels between the rotunda on Golgotha and the Rotunda at Thessaloniki point to a possible ideological connection. The plans of both buildings bear certain formal resemblances: large, circular structures surrounded by multi-storied aisles and covered by a dome. As the rotunda in the Holy Land commemorated the Resurrection of Christ, the basileus of Heaven, the Risen Sun, so the Rotunda in Macedonia gave witness to the Second Coming of the Lord, the victorious ruler of Heaven who

palatiale de Thessalonique," *Acta Congressus Madvigiani Hafniae MDMLIV* (sic), Copenhagen, 1958, I, p. 357, Figs. 4, 7; H. TORP, *Mosaikkene i St. Georg-Rotunden i Thessaloniki*, Oslo, 1963, p. 9. Dyggve discovered the eastern crypt, and H. Hébrard, in 1918, the western one ("Les Travaux du Service Archéologique de l'Armée d'Orient à l'Arc de Triomphe 'de Galère' et à l'église Saint-Georges de Salonique," *Bulletin de Correspondance Hellénique*, XLIV, 1920, pl. III/IV).

9. Edmund Weigand maintained that the martyrs were selected from a universal calendar of saints, but his argument ignores the total program of the mosaic decoration and can now be discarded ("Der Kalenderfries von Hagios Georgios in Thessalonike: Datierung, Ideen- und Kunstgeschichtliche Stellung," *Byzantinische Zeitschrift*, XXXIX, 1939, p. 116 ff.; and my forthcoming study, "The Iconography and the Dating of the Mosaic Decoration in the Rotunda of Hagios Georgios, Thessaloniki," *Viator*, III, 1972). Dyggve discovered a small reliquary under the floor of the apsed sanctuary of the Rotunda that is of common shape and undetermined dating (DYGGVE, "Recherches sur le palais impérial de Thessalonique," p. 67).

10. As pointed out by F.W. DEICHMANN, *Ravenna: Geschichte und Monumente* (Ravenna: Hauptstadt des spätantiken Abendlandes), Wiesbaden, 1969, p. 171 ff. Cf. A. GRABAR, *Martyrium*, Paris, 1943-46, I, p. 559 ff., on the connections between relics and palace churches.

11. See A. FRANTZ, "From Paganism to Christianity in the Temples of Athens," *Dumbarton Oaks Papers*, XIX, 1965, p. 185 ff.; R. KRAUTHEIMER, "Sancta Maria Rotonda," in *Arte del primo millennio*, ed. E. Arslan, Turin, 1953, p. 21 ff. (republished with a postscript by KRAUTHEIMER

in his *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*, ed. J.S. Ackerman, New York, 1969, p. 107-114). In general, see F.W. DEICHMANN, "Christianisierung II (der Monumente)," *Reallexikon für Antike und Christentum*, II, 1954, p. 1228 ff.

12. See V. CORBO, "Gli edifici della Santa Anastasis e Gerusalemme," *Studi Biblici Franciscani, Liber Annuus*, XII, 1961/62, p. 221 ff.; *idem*, "Nuove scoperte archeologiche nella basilica del S. Sepolcro," *ibid.*, XIV, 1963/64, p. 293 ff.; P. TESTINI, "L'Anastasis alla luce delle recenti indagini," *Oriens Antiquus*, III, 1964, p. 263 ff.

13. The fundamental study on the "derivatives" of the Anastasis rotunda is R. KRAUTHEIMER, "An Introduction to an 'Iconography of Mediaeval Architecture,'" *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V, 1942, p. 1-33, reprinted in his *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*, p. 115-150.

14. The generally accepted date of the mosaic decoration is the end of the fourth century, as first suggested by Dyggve (see below, note 20) and more recently supported by H. TORP, "Quelques remarques sur les mosaïques de l'église Saint-Georges à Thessalonique," in *Περὶ ἀγίων τοῦ Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου*, Athens, 1955, I, p. 489 ff. In my forthcoming study on the mosaics (see above, note 9) I attempt to prove that the Rotunda was converted to a Christian sanctuary and its mosaics put up not at the end of the fourth century but ca. 450, or the third quarter of the fifth century at the latest. Cf. my paper "Some Observations on the Dating of S. Demetrios in Thessaloniki," *Byzantion*, XL, 1970 (publ. 1971), p. 36-44; M. VICKERS, in *Papers of the British School at Rome*, XXXVIII, 1970, p. 183 ff.

shall return to this earth after his resurrection to restore his kingdom, the earthly Paradise, with the martyrs of the universal church in attendance, standing in front of ideal church façades and providing a heavenly counterpart to the liturgy that unfolds around the altar of Christ below.

Here entertained more as a suggestion than a hypothesis, this association between the two churches by no means implies that the Thessalonikian rotunda was consecrated specifically to the Second Parousia of the Lord, which, along with André Grabar, we maintain is the subject matter represented by the mosaic decoration in the dome of the building.¹⁵ The Rotunda was converted to a church that was surely dedicated to the Lord; without doubt it was a *basilica Christi*, but with what appellation? In a recent paper addressed to this question Ammann has ingeniously proposed that the Rotunda was initially called *Christos Theou dynamis*, Christ the power (δύναμις) of God, as St. Paul characterizes Christ in I Corinthians 24.¹⁶ Ammann adduces related dedications of churches in both the Latin West and the Greek East during the fourth century, when he mistakenly believes that the Thessalonikian edifice was transformed into a Christian sanctuary. We have already referred to the rotunda on Golgotha, the Anastasis, the church of the Resurrection of Christ. In his newly founded capital on the Bosphorus Constantine the Great is said to have erected the cathedral of the Great Church in honor of *Sophia*, Christ the wisdom of God (Θεία Σοφία).¹⁷ The same basileus is alleged to have erected another church at Constantinople with the appellation *ἁγία Δύναμις* (called the *δομικὴν ὁμοίαν... καὶ τῆς Δυνάμεως*).¹⁸ The name of this sanctuary provides the strongest argument in support of Ammann's hypothesis.

The Christocentric mosaics would have been appropriate for a church bearing such an appellation. For at his Second Parousia it is said by Matthew and his commentators that the Lord will come on the clouds of heaven with great power and great glory, *μετὰ δυνάμεως καὶ δόξης πολλῆς* (Matthew XXIV, 30). At the focal point of the mosaics, at the summit of the dome of heaven, the figure of Christ appears with power (*dynamis*) and great glory, the Son of man who with the power of God (*Dynamis Theou*) advances triumphantly, his victory over

death symbolized by his gemmed cross staff and gemmed nimbus, his resurrection indicated by the rayed phoenix above his head, his advent heralded and glorified by the (24 to 36) sandaled figures (probably angels, possibly the Twenty-Four Elders of the Apocalypse) that originally stood below, in the now destroyed second zone of the composition in the dome. And both the contrapposto of the Christ figure (which can be read from the tryout drawing made directly on the bare brickwork) and his flowing himation and chiton conjure the image of *Dynamis Theou* incarnate.¹⁹

Our proposed identification of the Rotunda as a "derivative" of the great martyrium in the Holy Land would not exclude either an imperial foundation — the Christian Roman emperors and members of their families especially in the period from Constantine the Great to Justinian the Great were fond of erecting martyria throughout the Empire — or even a palace church, the seductive hypothesis first advanced by Dyggve and reiterated by Torp.²⁰ The prin-

15. This specific interpretation was first made by A. GRABAR, "A propos des mosaïques de la coupole de Saint-Georges, à Salonique," *Cahiers Archéologiques*, XVII, 1967, p. 59 ff., and is accepted, though for reasons different from those proposed by Grabar, in my forthcoming study cited supra, note 9.

16. A.M. AMMANN, "Le Titre Primitif de l'Eglise de Saint-Georges à Salonique," *Orientalia Christiana Periodica*, XXII, 1965, p. 59 ff. (his acceptance of a Theodosian date for the Rotunda does not weaken his argument). For *dynamis* as power, see W.F. ARNDT and F.W. GINGRICH, *A Greek-English Lexikon of the New Testament and other Early Christian Literature*, Cambridge, 1957, p. 206 f. Cf. A.H. FORSTER, "The Meaning of Power for St. Paul," *Anglican Theological Review*, XXXII, 1950, p. 177 ff. Ammann does not object to accepting Theodorides' identification of the Rotunda as the cathedral of the archangels or *Asomatoi*, but only after about the year 800, when *Dynamis Theou* could have become *Dynameis Theou*, that is to say, *Hagioi Asomatoi*. But in this connection see the interesting passage by John CHRYSOSTOM, *De perfecta caritate*, 6 (MIGNE, *Patrologia Graeca*, LVI, 286).

17. EUSEBIUS, H.E. II, 16 (MIGNE, *Patrologia Graeca*, LXVII, 217): τὴν μεγάλην ἐκκλησίαν ἔκτισεν ἡτὶς Σοφία μὲν προσγορεῖται νῦν. Cf. JANIN, *La géographie ecclésiastique*, p. 471 ff.

18. *Ibid.*, p. 106 f.; J.P. RICHTER, *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte*, Vienna, 1897, p. 118. E. Ivanka has suggested that the dedications chosen for Constantine's churches at Constantinople were intended to commemorate the triad Δύναμις-Σοφία-Εὐαγγέλιον ("The Emperor Constantine's Conversion to Christianity in the Light of New Research" [in Hungarian], *Theologia*, VI, Budapest, 1939, p. 312-321, cited by G. DOWNEY, in *Harvard Theological Review*, LII, 1959, p. 41).

19. TORP, *Mosaikkene*, 37 Fig.

20. In his first excavation report Dyggve broached the theory about the "Église du Palais" ("Compte rendu succinct," p. 155; "Ausgrabungen in Thessaloniki," *Gnomon*, XVII, 1941, p. 228 ff.), and at the same time attributed

cial evidence in support of Dyggve's hypothesis is not so much the central plan of the Rotunda with ambulatories and galleries, a layout that recalls a number of cisalpine and transalpine palace churches (Dyggve adduced specifically the example of Charlemagne's palatine chapel at Aachen), as its very proximity to, and exact alignment with, one of the main axes of the imperial palace of Galerius. Excavations have established that the Rotunda was initially planned and erected as an integral part of the Late Antique palace, but this fact fails to prove that the building continued to function as a component part of the imperial residence. Indeed the fate of the Galerian ensemble is obscure²¹. How long the palace continued to

exist has not been determined, and we cannot be certain whether it was still functioning in any capacity when the Rotunda was transformed into a church. None of the masonry of the surviving parts of the palace matches the characteristics of the original parts of the mid-fifth century, converted Rotunda. Dyggve brought to light some ceramic sherds that suggest that at least the large vestibule to the south of the Arch of Galerius (which stands to the south of the Rotunda) was damaged or destroyed in the sixth century, but the dating of these sherds is highly tentative. Perhaps natural causes or other reasons forced the imperial family to abandon this palace at some date in the Early Christian period. A Byzantine palace once stood in the hills to the north of the old city, but the date of construction of this ensemble cannot be established, for all remains of it have vanished²².

Dyggve's identification of the converted Rotunda as an imperial palace church remains a hypothesis far from proven. We suggest that it be discarded. For us the evidence at hand speaks more persuasively in favor of the pagan building having been transformed into a monumental martyrium, sheltering relics, that was consecrated to the Lord, perhaps to Christ *Dynamis Theou*, and possibly conceived *ad similitudinem s. Ierosolimitane ecclesie*.

Los Angeles. W. Eugene KLEINBAUER.

this "palace church," as well as its mosaic decoration, to ca. 400 A.D. ("Kurzer, vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen im Palastviertel von Thessaloniki, Frühjahr 1939," *Laureae Aquincenses memoriae Valentinii Kuzsinszky dicatae, Dissertationes Pannonicae*, ser. 2, no. 2, Leipzig, 1941, p. 69). This attribution is accepted and supported with new technical evidence by TORP, *Mosaikkene*, p. 71 ff. Along with H.P. L'Orange, Torp is now preparing for publication the final report on the Rotunda, in which this same dating will be maintained (written communication, February 1970).

21. DYGGVE, "Compte rendu succinct," p. 152 f., Figs. 3-4; *ibid.*, "Kurzer, vorläufiger Bericht," p. 68. In 437 Valentinian III spent the winter months in Thessaloniki, the last recorded sojourn by an emperor in the city during the Early Christian period of which I find any record (O. SEECK, *Regesten der Kaiser und Päpste für die Jahre 311 bis 476 n. Chr.*, Stuttgart, 1919, p. 336).

22. THEOCHARIDES, *Τοπογραφία*, p. 17 f.; M. VICKERS, "A Note on the Byzantine Palace at Thessaloniki," *Annual of the British School at Athens*, LXVI, 1971, p. 369 ff.

LES PEINTURES DANS UN TÉTRAÉVANGILE DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE PARIS: LE GREC 115 (X^e SIÈCLE)¹

par Christine PASCHOU

Histoire et texte.

Nous consacrons cet article aux illustrations du Tétravangile de petit format (haut de 162 mm, large de 120 mm) qui, à la Bibliothèque Nationale de Paris, porte le numéro 115 du fond Grec². Écrit en lettres minuscules dorées et relié en marocain rouge, il porte les initiales de Colbert³. On ne connaît ni son histoire ni comment il est entré à la Bibliothèque Nationale.

Précédé d'un synaxaire postérieur, il contient le texte complet des évangiles, dont les trois premiers, ainsi qu'une partie de Jean, sont écrits sur parchemin; la seconde partie de Jean, ajoutée postérieurement, est écrite sur papier.

Le manuscrit, d'après l'examen paléographique du texte, de l'iconographie et du style des miniatures, a dû être écrit au X^e siècle. Cette date a été retenue par Gregory⁴, qui étudia le texte, par Omont⁵, Millet⁶, Grabar⁷ et Weitzmann⁸ qui le datèrent d'après les miniatures. D'autres auteurs, comme Lazarev⁹, Bordier¹⁰, Martin et Scholz¹¹, le situent au XI^e siècle. Le manuscrit est également mentionné dans les ouvrages de Mill¹², Wettstein¹³ et Scrivener¹⁴ dans leurs études du texte du Nouveau Testament, ainsi que dans bien des études sur l'art byzantin¹⁵.

Le Tétravangile Paris. grec 115 commence par une liste des chapitres décrivant différents miracles et certains autres épisodes. D'autres textes, ajoutés au XII^e siècle probablement, précèdent l'évangile de Matthieu: on y trouve un résumé des quatre évangiles, un synaxaire et

certaines liturgies particulières de différentes fêtes. Toute cette partie est écrite sur parchemin, à l'encre noire ou rouge.

A la page 22, commence l'évangile de Matthieu. On y trouve quelques corrections qui sont de la même main que les textes ajoutés à la fin du manuscrit. Avant de servir au scribe, les

1. Cet article est un abrégé du mémoire de diplôme présenté à l'École des Hautes Études, en 1955, et préparé sous la direction de M. le professeur André Grabar, à qui j'exprime ici ma profonde gratitude. La plupart des notes bibliographiques datent de cette année-là, mais elles ont été revues et partiellement complétées en vue de la présente publication.

2. H. OMONT, *Catalogue sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1898.

3. Autrefois il portait la cote Colbert 6043, puis Regius 2863, 5.

4. C.R. GREGORY, *Textkritik des Neuen Testaments*, Leipzig, 1900-1909, p. 135.

5. OMONT, *ibid.*, p. 14.

6. G. MILLET, *L'iconographie de l'Évangile du XIV^e au XVI^e siècle*, Paris, 1916, p. 4, 67.

7. André GRABAR, *Miniatures byzantines de la Bibl. Nationale*, Paris, 1939, pl. 29, 31, 32.

8. K. WEITZMANN, *Illustration in Roll and Codex*, Princeton, 1947, p. 115.

9. V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, p. 187.

10. H. BORDIER, *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1883, p. 137.

11. J. MARTIN, *Description technique des manuscrits grecs relatifs au Nouveau Testament conservés dans les bibliothèques de Paris*, Paris, 1884, p. 40. J. SCHOLZ, *Curae criticae in historiam textus evangelicum*, Heidelberg, 1820, p. 44.

12. J. MILL, *Novum Testamentum Graecum*, Amsterdam-Leipzig, 1710, p. 162.

13. J. WETTSTEIN, *Novum Testamentum Graecum*, Amsterdam, 1751-1752, p. 48.

14. F.H. SCRIVENER, *An Introduction to the Criticism of New Testament*, 2nd Ed., Cambridge, 1874, p. 194.

15. GRABAR, *Miniatures byzantines de la Bibl. Nationale*, Paris, 1939, pl. 29, 30, 31, 32. ID., *La peinture byzantine* (Ed. Skira), Paris, 1953, p. 178.

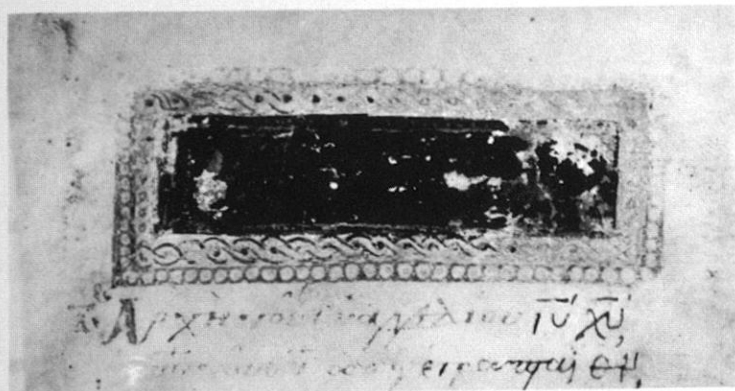
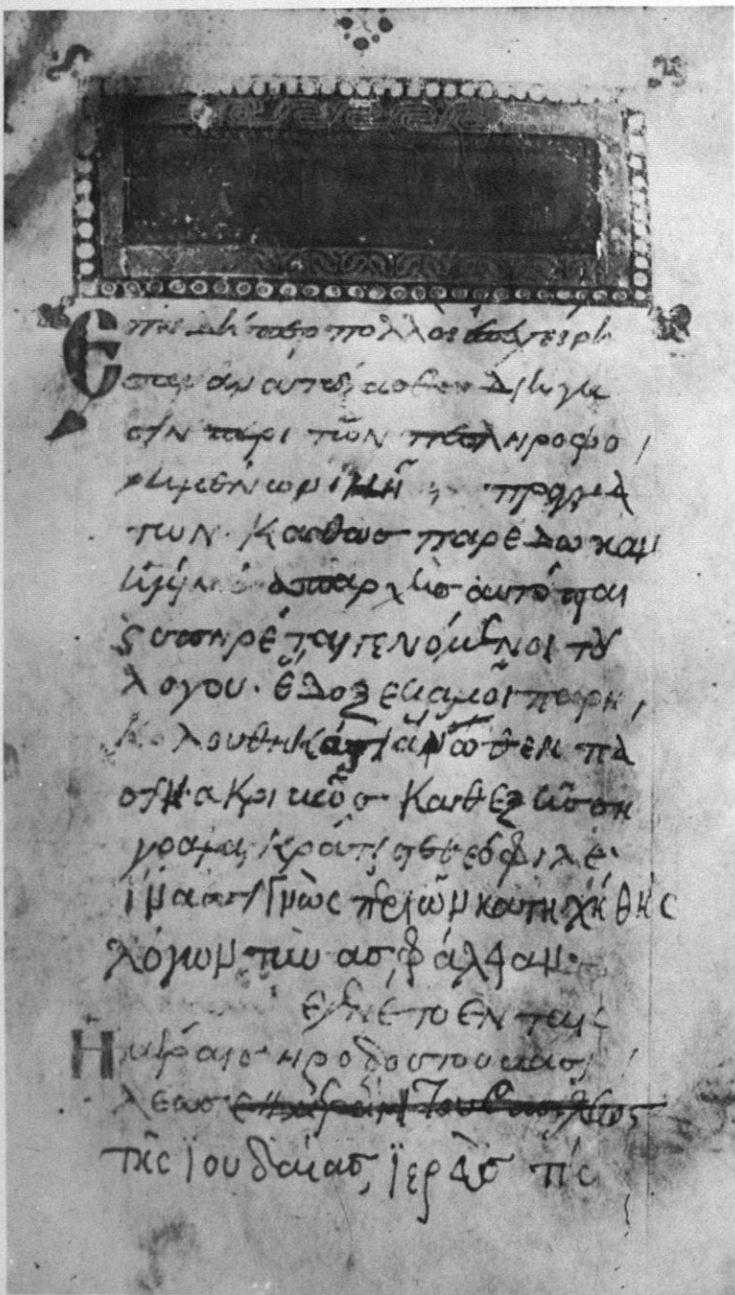


FIG. 1. — Fol. 145 r°. En-tête de l'évangile de Marc.



feuillet du parchemin ont été rayés en largeur et en longueur, mais seulement dans la partie destinée au texte. Les lettres, soignées, sont tracées à l'encre dorée, aujourd'hui souvent noircie. Chaque feuillet est occupé par dix-neuf lignes de texte; les marges sont larges. Les initiales, simples, en or sur rouge, sont fixées au commencement de la ligne, mais ne correspondent pas toujours à la première lettre du mot avec lequel commence la ligne. Parfois on y voit les mêmes couleurs que sur les miniatures.

Les sections Eusébiennes sont marquées à l'encre rouge sur la marge gauche, tandis que les nombreuses scholies sont tracées en cursives, à l'encre noire ou à l'encre rouge et dorée: elles ne sont pas de la même main que les évangiles.

Les peintures. Description.

Le Tétraévangile Paris. grec 115, décoré de petites images sur les marges latérales et inférieures, est peu connu. Il a été très peu étudié et assez négligé à cause de son état actuel. En effet, bien des feuillets ont été détériorés, et plus particulièrement les peintures du cycle de la passion selon Matthieu, et les miniatures illustrant le texte de Jean.

N'empêche que certains personnages sont bien conservés, aussi bien leur dessin que les couleurs. Le plus souvent les sujets évangéliques sont indiqués au haut de la marge en lettres majuscules. De cette façon chaque illustration porte son titre.

En tête de chaque évangile se trouve une vignette en rectangle couché, couleur pourpre encadrée d'un motif en or. Du fait d'oxydation, la couleur pourpre est altérée, ainsi que les couleurs or et argent des lettres capitales. Ces vignettes portent un décor géométrique sur leur cadre. La vignette au début de l'évangile de Marc (fig. 1), offre un décor qui imite une tresse; sur la vignette de Luc (fig. 2), c'est un méandre et un rinceau. L'en-tête de l'évangile de Jean (fig. 3), plus grand que les autres, est décoré de losanges. Une bordure extérieure, formant une chaîne perlée, encadre les deux premières de ces vignettes.

FIG. 2. — Fol. 227. En-tête de l'évangile de Luc.



FIG. 3. — Fol. 365. En-tête de l'évangile de Jean.

Brève description des principales miniatures.

Fol. 23 v°. Premier rêve de Joseph (Matthieu, 1, 20) (fig. 4).

Joseph en tunique bleue et manteau vert-clair est à demi couché sur un matelas, tandis qu'un ange aux traits fins se penche vers lui en faisant le geste de parler.

Fol. 24 v°. Les Mages demandent à voir le Christ qui vient de naître (Matth., 2, 4) (fig. 5).

Plusieurs Mages, dont deux portent un bonnet en cône tronqué, tiennent un immense livre. Ils sont barbus et un seul est à tête nue. Leurs vêtements sont bleus ou marrons et les bonnets jaunes.

Fol. 25. Les Mages devant Hérode (Matth., 2, 7) (fig. 6).

Hérode, qui porte une tunique brun-claire et une couronne sans décoration, siège sur un trône. Derrière lui se tient un jeune soldat avec une lance. Les deux Mages aux barbes noires sont habillés comme dans la scène précédente. Le troisième, d'un type oriental, est imberbe avec des cheveux courts. Tous font face à Hérode.

Fol. 25 v°. Adoration des Mages (Matth., 2, 12). Deuxième rêve de Joseph (Matth., 2, 13) (fig. 7). Fuite en Égypte (Matth., 2, 14).

La première scène est très détériorée; on entrevoit la tête de Marie. Dans le deuxième rêve de Joseph, l'ange qui, tout en volant, touche la terre, a les cheveux noirs, la tunique est brun-

clair, le manteau bleu-vert. Il esquisse un geste de bénédiction vers Joseph endormi. Dans la scène de la fuite en Égypte, on aperçoit Joseph qui marche en tirant l'âne sur lequel se tient Marie avec Jésus dans ses bras.

Fol. 26. Troisième rêve de Joseph (Matth., 2, 19). Massacre des Innocents (Matth., 2, 16).

L'ange aux ailes couleur brique se penche sur une figure endormie; plus à droite, se tient un personnage avec une lance et un bouclier et, près de lui, une figure assise. Est-ce Hérode et son garde du corps? Bien que le titre du haut du feuillet parle du Massacre des Innocents, il est difficile d'identifier cette scène, parce qu'on n'y voit aucune trace d'enfants tués.



FIG. 4. — Fol. 23 v°. Premier rêve de Joseph.



FIG. 5. — Fol. 24 v°. Les Mages demandent à voir le Christ.



FIG. 6. — Fol. 25 r°. Les Mages devant Hérode.

Fol. 27. Jean-Baptiste seul dans le désert (Matth., 3, 1) (fig. 8).

Grande figure de Jean-Baptiste aux cheveux longs et aux yeux vifs. Il porte barbe et moustache et tient une croix ; de sa main droite il esquisse le geste de bénédiction.

Fol. 28 v°. Baptême (Matth., 3, 13) (fig. 9).

Jean, en se penchant un peu, pose sa main sur la tête sans nimbe du Christ, qui se tourne vers lui. A droite, les deux anges sans auréole s'inclinent en tenant des linges. Le visage du premier est expressif, du second on ne voit que les beaux plis du vêtement. Un seul arbre définit le paysage, tandis que du haut d'un segment bleu sortent la main de Dieu et la colombe.



FIG. 7. — Fol. 25 v°. Adoration des Mages et Deuxième rêve de Joseph.



FIG. 8. — Fol. 27 r°. Jean-Baptiste seul dans le désert.

Fol. 29 v°. Jésus dans le désert (Matth., 4, 1-2).

Scène détériorée ; elle est divisée en trois parties : Jésus faisant sa prière sur une montagne ; une maison verte au toit rouge ; le Christ, entre un ange et un personnage noir, certainement le diable.

Fol. 30. Appel des premiers apôtres. Le Christ commence son enseignement (Matth., 4, 18-24 ; 5, 17-18).

Deux petites barques avec deux personnages.

Fol. 30 v°. Scène très effacée.

Fol. 43. La guérison du lépreux (Matth., 8, 2) (fig. 10).

Le Christ vu de trois-quarts, porte une tunique violette et un manteau bleu ciel. Ses cheveux tombent en arrière, il porte une courte barbe. Il bénit le lépreux qui a les cheveux courts et une tunique de couleur violette.

Fol. 44. Guérison de la belle-mère de Pierre (Matth., 8, 14-15) (fig. 11).

Couleurs et dessin très soignés et beaux. La belle-mère en costume rouge sombre et un voile sur la tête est à demi couchée sur un lit. Son visage expressif est rond. A gauche, le Christ s'incline vers elle ; derrière lui, Pierre, qui regarde avec admiration. Le fond est formé par un rideau rouge. Tout en haut apparaît le ciel bleu.

Fol. 45. Apaisement des eaux (Matth., 8, 26) (fig. 12).

Sur la mer, deux barques. Dans l'une, un disciple rame, dans l'autre, Jésus debout fait le geste de bénédiction. Près de lui, deux autres disciples.

Fol. 45 v°. Les deux démoniaques (Matth., 8, 28). Matthieu ne mentionne qu'un seul démoniaque.

Le Christ bénit les deux démoniaques qui s'inclinent devant lui. Ils sont nus jusqu'à la ceinture et ont les cheveux châtains.

Fol. 47. Appel de Matthieu (Matth., 9, 9) (fig. 13).

Un groupe de pêcheurs, jeunes et plus âgés, ainsi que Matthieu, qui offre sa caisse de douanier au Christ. Il a la barbe et les cheveux blancs et regarde vers le Christ qui porte une tunique rose, un manteau bleu et fait le geste de la bénédiction.



FIG. 9. — Fol. 28 v°. Baptême.



FIG. 10. — Fol. 43 r°. La guérison du lépreux.



FIG. 11. — Fol. 44 r°. Guérison de la belle-mère de Pierre.



FIG. 12. — Fol. 45 r°. Apaisement des eaux.

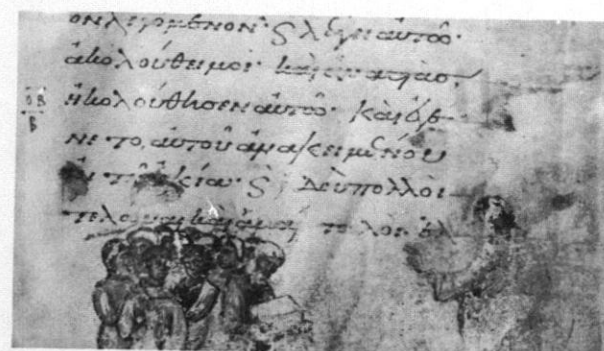


FIG. 13. — Fol. 47 r°. Appel de Matthieu.

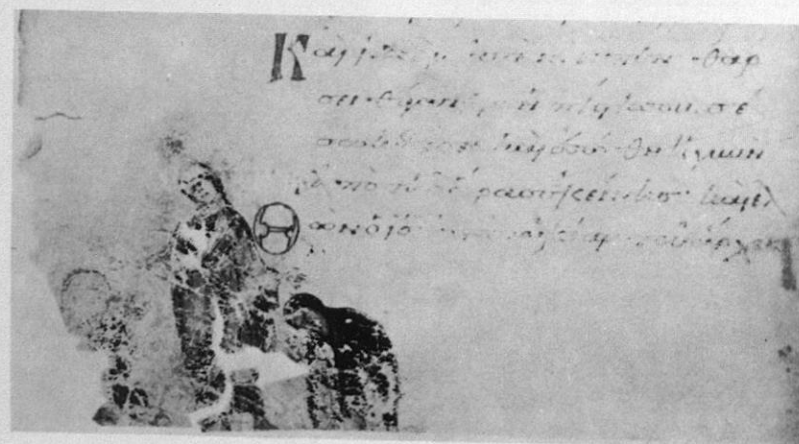


FIG. 14. — Fol. 48 v°. L'hémorroïsse.

Fol. 48 v°. L'hémorroïsse (Matth., 9, 20) (fig. 14).

Jésus entre deux femmes agenouillées. Celle de droite, mieux conservée, est coiffée d'un voile et porte un vêtement sombre. Elle est courbée et regarde vers les pieds du Christ.

Fol. 49 v°. Guérison de l'aveugle et du démoniaque sourd (Matth., 9, 27) (fig. 15).

Deux scènes distinctes : dans la première, Jésus bénit l'aveugle qui s'appuie sur un bâton. Il porte un pantalon bleu, une tunique rose et des chaussures rouges. La scène du démoniaque est mal conservée. De la bouche du démoniaque sort un démon.

Fol. 58 v°. La main desséchée (Matth., 12, 9) (fig. 16).

A gauche, le Christ bénit le malade, qui lève son bras.

Fol. 59 v°. Le démoniaque sourd et aveugle (Matth., 12, 22) (fig. 17).

Le Christ avec un nimbe doré bénit le démoniaque, qui semble assis. Tout en s'appuyant sur une jambe, il fait un mouvement vers le Christ. A ses pieds, un autre démoniaque.

Fol. 70 v°. Première multiplication des pains (Matth., 14, 19-20) (fig. 18).

Jésus, mince, grand, aux cheveux blonds, esquisse le geste de bénédiction. A sa droite se tient un jeune disciple aux cheveux courts. Plus bas, une foule de personnages assis avec des pains devant eux. A côté, quelques traces de verdure et des arbres chétifs et effeuillés, peints en vert terne.

Fol. 71 v°. Le Christ et Pierre marchant sur les eaux (Matth., 14, 25-30) (fig. 19).

La couleur bleue de la mer domine toute l'image. Dans une barque, cinq disciples rament ; à gauche, le Christ marche sur les vagues en bénissant. A côté de lui, Pierre, plus petit, s'enfonce dans l'eau et supplie le Christ qui le tire par la main.

Fol. 74 v°. Guérison de l'aveugle et de la femme Chananéenne (Matth., 15, 22) (fig. 20).

Le Christ pose sa main sur les yeux de l'aveugle qui s'appuie sur son bâton. Derrière le Christ, trois disciples. De l'autre côté, la Chananéenne agenouillée (scène très effacée).



FIG. 15. — Fol. 49 v°. Guérison de l'aveugle et du démoniaque.



FIG. 16. — Fol. 58 v°. La main desséchée.

Fol. 75. Guérison de plusieurs malades (Matth., 15, 29-30). Scène très détériorée.

Le Christ bénit, assis au sommet d'une petite colline entourée de quelques arbres. Différents malades, en tuniques courtes, marchent vers lui.

Fol. 75 v°. Deuxième multiplication des pains (Matth., 15, 34-36).

Le Christ parle avec Pierre et semble bénir un pain. La foule est assise en demi-cercle. Quelques arbres complètent le paysage.

Fol. 77 v°. L'interpellation à Césarée (Matth., 16, 13).

Le Christ, en auréole dorée, porte une tuni-

A gauche, des prophètes. Plus bas, les disciples tombés par terre. La couleur bleue des habits contraste avec le vert de la montagne.

Fol. 81. Le lunatique (Matth., 17, 14).

Le Christ, très effacé, bénit. A sa droite, le père du lunatique, habillé en rouge, agenouillé. Derrière se tenait le lunatique qu'on ne voit pas à cause de la destruction de l'image. Les dimensions des figures sont réduites.

Fol. 87 v°. Le Christ bénissant les enfants (Matth., 19, 13).

Scène très effacée.

Fol. 90 v°. Le Christ récite la Parabole des



FIG. 17. — Fol. 59 v°. Le démoniaque sourd et aveugle.

que rouge foncé et un manteau bleu. Il a les bras repliés, attitude peu habituelle. Il se tient à droite et non pas à gauche, comme d'habitude, et parle à trois personnages.

Fol. 79 v°. Transfiguration (Matth. 17, 12). Scène mal conservée.

On distingue le Christ dans une mandorle, en vêtements bleus et auréole dorée. Partis d'un segment, des rayons descendent sur sa tête.

ouvriers (Matth., 20, 1) (fig. 21).

Le Christ tourné vers la droite parle à un groupe de personnages à cheveux courts et tuniques longues.

Fol. 92. Le Christ parle à ses disciples sur le Royaume des Cieux (Matth., 20, 20-21) (fig. 22).

Image semblable à la précédente. Le Christ, habillé en bleu, bénit.

FIG. 18. — Fol. 70 v°. Première multiplication des pains.

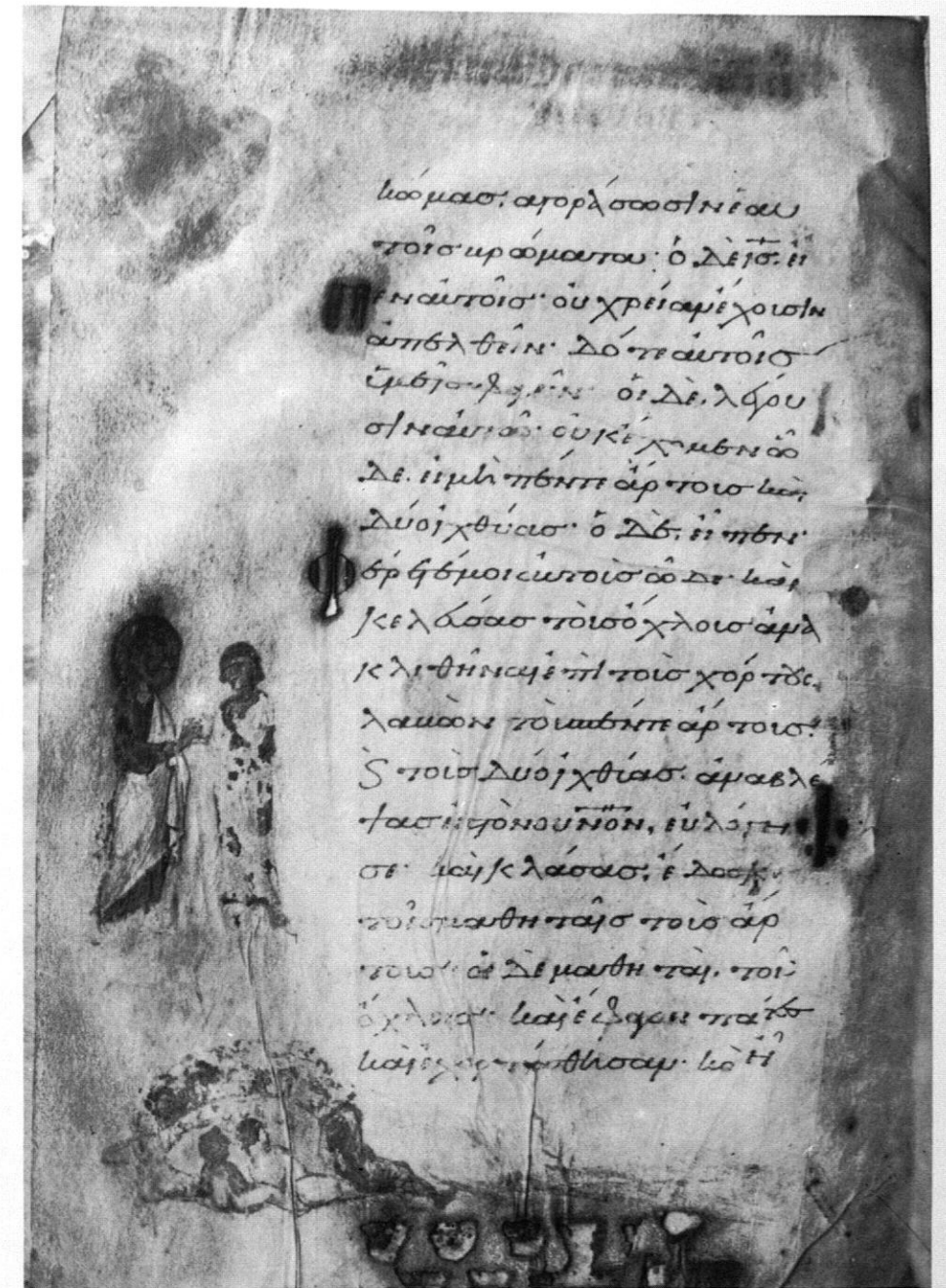


FIG. 19. — Fol. 71 v°. Le Christ et Pierre marchant sur les eaux.



FIG. 20. — Fol. 74 v°. Guérison de l'aveugle et de la femme Chananéenne.



FIG. 21. — Fol. 90 v°. Le Christ récite la Parabole des ouvriers.



FIG. 22. — Fol. 92 r°. Le Christ parle à ses disciples sur le Royaume des Cieux.

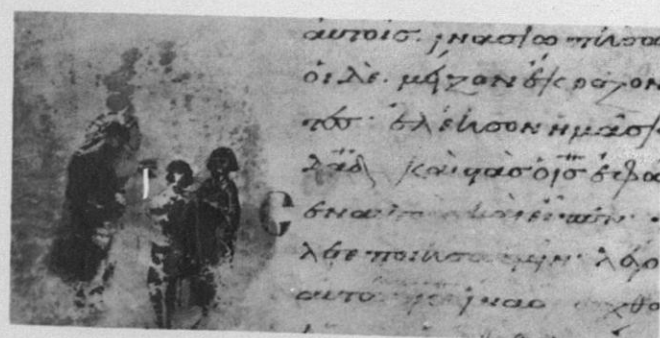


FIG. 23. — Fol. 92 v°. Les deux aveugles.

Fol. 92 v°. Les deux aveugles (Matth., 21, 30) (fig. 23).

Le Christ se penche en bénissant pour guérir les aveugles. Le premier en tunique rose, s'appuie sur un bâton. Le second, plus grand, fort, barbu, aux cheveux courts et en longue tunique bleue, s'appuie sur l'épaule du premier.

Fol. 93. Les apôtres amènent l'ânon, pour l'entrée à Jérusalem (Matth., 21, 1) (fig. 24).

Le Christ, habillé d'une tunique rouge et d'un manteau bleu, se tourne vers Jean, qui fait un geste. Au milieu se trouve une colline et des arbres nus. A droite, l'ânon est tiré par les deux disciples.

Fol. 93 v°. Entrée à Jérusalem (Matth. 21, 8) (fig. 25).

Le Christ montant l'ânon descend la pente de la colline, pour entrer dans la ville. Un enfant lui tend un vêtement, d'autres, plus bas, tiennent des rameaux sans se tourner vers le Christ. Sur l'autre bord de la route, des arbres et un enfant tenant une branche. De la ville on voit les murailles avec deux tours et des créneaux. Plusieurs Juifs sont sortis de la ville, pour accueillir le Christ. Quelques arbres dénudés, gris-vert, remplacent le paysage.

Fol. 94 v°. Le Christ guérit les boiteux et les aveugles (Matth., 21, 14) (fig. 26).

A gauche du Christ bénissant marche un personnage bossu, aux cheveux noirs, s'appuyant sur son bâton. Deux personnages suivent. Le plus jeune porte une tunique longue et fait un geste ; l'autre, plus grand, en tunique bleu ciel, tient un rouleau. C'est peut-être un disciple. A droite du Christ, marchent trois personnages jeunes, gesticulant. Ils ont des cheveux et des tuniques courts, chacun d'eux s'appuie sur l'épaule de l'autre. Ce sont les aveugles, ils ont les yeux fermés.

Fol. 95. Le figuier desséché (Matth., 21, 18-19) (fig. 27).

Le Christ, au milieu, se tient devant un arbre sans feuillage. A gauche, deux personnages en tuniques longues. Le premier fait un geste de surprise.

Fol. 95 v°. L'interpellation des prêtres (Matth., 21, 23) (fig. 28).

On aperçoit un petit temple précédé de

quelques marches ; des colonnettes supportent une coupole rouge surmontée d'une flèche. A droite, le Christ bénit et discute avec deux prêtres, qui portent tunique et manteau de couleurs vives.

Fol. 126. Une femme oint les pieds du Christ (Matth., 26, 6) (fig. 29).

Le Christ est assis sur le coussin rouge d'un fauteuil. Ses pieds ne touchent pas la terre. Agenouillée devant lui, une femme les retient et les arrose de parfum.

Fol. 127. Préparation de Pâques (Matth., 26, 17-18) (fig. 30).

Le Christ bénit et parle à deux disciples ; l'un est jeune, aux cheveux ondulés, l'autre plus âgé.

Fol. 128. La Cène (Matth., 26, 20-21) (fig. 31).

Le Christ et les apôtres, autour d'une table en hémicycle. Le Christ est étendu sur un matelas. A sa droite, un disciple âgé avec une barbe et des cheveux blancs ; puis viennent les autres apôtres, tous barbus sauf un seul. Le dernier des disciples est à demi-couché, comme le Christ. A côté de la table, un candélabre. Le devant de la table est garni d'un rideau rouge.

Viennent ensuite les scènes du cycle de la Passion, très effacées. On distingue : la Prière au Mont des Oliviers, la Trahison de Judas et l'Arrestation de Jésus (en deux épisodes), le Christ devant Caïphe, le Christ devant les Prêtres, le Reniement de Pierre, le Christ devant Pilate, le Crucifiement, la Descente de la croix, les Femmes devant le tombeau.

Les illustrations de l'évangile de Jean sont également très détériorées et les couleurs, effacées. Nous nous bornerons d'en citer les sujets : la Prédication de Jean (en plusieurs épisodes), le Christ invite Nathanaël, le Christ parlant à un disciple, les Noces de Cana (en deux épisodes), le Christ chassant les marchands du Temple, le Christ déclarant qu'il peut détruire le Temple de Salomon et le reconstruire en trois jours, le Christ parlant à Nicodème, la Demande de Purification, Jésus et la Samaritaine, la guérison du fils de Basilique, la guérison du Paralytique, la promenade sur la Mer, le Christ et la Pécheresse, Jésus parlant aux Juifs, la guérison de l'aveugle-né, les scènes relatives à Lazare (trois épisodes), le repas chez Lazare, la Cène.



FIG. 24. — Fol. 93 r°. Les apôtres amènent l'ânon, pour l'Entrée à Jérusalem.



FIG. 25. — Fol. 93 v°. Entrée à Jérusalem.



FIG. 26. — Fol. 94 v°. Le Christ guérit les boiteux et les aveugles.

Décor.

Le début de chaque évangile est précédé d'une vignette. C'est un rectangle couché qui contient le titre encadré. L'ornement du cadre est soit une tresse, soit un rinceau, soit un motif géométrique. Tous ces motifs se retrouvent dans les manuscrits du x^e siècle. Le motif de la tresse dans la vignette de l'évangile de Marc est un ornement trop commun chez les Byzantins, pour nous fournir une indication sur la date et l'origine précise des ornements du Paris. grec 115. Le rinceau décorant la vignette de l'évangile de Luc rappelle les motifs plats qui semblent découpés à la scie (Weitzmann les avait appelés « Laubsäge Ornamentik »). Parmi les exemples que Weitzmann cite¹⁶, il y en a qui se rapprochent plus ou moins de ce décor du Paris. grec 115 : le Laur. cod. S. Marco 687, le Vat. grec 1675, le Vatopedi cod. 456, le Brit. Mus. cod. Add. 28815, le Paris. grec 529 et trois manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Vienne (Theol. grec 240, Suppl. grec 6, Suppl. grec 164)¹⁷. Weitzmann attribue ce décor au x^e siècle et pense qu'il a été créé non pas à Constantinople, mais en Orient.

La même vignette de Luc, dans sa partie supérieure, est décorée d'une frise de méandres à deux filets et aux angles arrondis. Ce motif, bien que souvent employé dans l'art byzantin, donne une originalité au Paris. grec 115. On trouve ce décor dans un manuscrit de Leningrad (Bibl. Publique cod. grec 53)¹⁸, que Weitzmann date du ix^e siècle et classe dans la catégorie des manuscrits marqués par une influence orientale.

Une autre sorte de motif géométrique apparaît dans la vignette de l'évangile de Jean. Ce sont des losanges en deux rangées, dont la

seconde forme des créneaux, et présente de petites croix à l'intérieur des losanges. L'évangile de Rabula¹⁹ offre déjà un décor semblable qui, au x^e siècle, réapparaît dans plusieurs manuscrits²⁰ : le Ménologe de Basile II (Vat. grec 1613), Vienne, Théol. grec 14. Au xii^e siècle, on le trouve à nouveau dans le Paris. grec 189²¹, avec de petites croix installées au centre des losanges, comme dans le Paris. grec 115. Les mosaïques de Saint-Luc en Phocide²² et de Daphni s'en servent, pour séparer deux compositions. Tout compte fait, l'ornement de la vignette de saint Jean n'apporte aucune indication d'ordre chronologique. Cependant le motif qui caractérise le plus l'ensemble de ces vignettes est probablement la bordure perlée qui encadre les vignettes de Matthieu, Marc et Luc. Dans le Paris. grec 510²³, et dans un évangélaire de Londres, cod. Harley 5787²⁴, provenant de Brousse, en Bithynie, et daté de la fin du ix^e siècle, on trouve des bordures perlées qui présentent une grande ressemblance avec celle du Paris. grec 115.

D'une façon générale, la sobriété du décor ornemental de ce manuscrit contraste avec la richesse du décor habituel des manuscrits byzantins, et c'est là une particularité propre aux manuscrits grecs les plus anciens.

Miniatures.

Sur les 70 miniatures qui illustraient autrefois le Paris. grec 115, une trentaine seulement sont conservées. Des autres on ne voit plus que des traces. Comme la célèbre « Genèse de Vienne » du vi^e siècle, le Paris. grec 74 et le Laur. VI. 23, le Paris. grec 115 offrait une image au moins à chaque page.

Le peintre du Paris. grec 115 ne représente pas la Nativité, mais développe l'histoire des Mages, et en cela il se rapproche des auteurs des miniatures du Laur. VI. 23, du Vat. 1156 et du Copte 13, ainsi que des peintres de la Cappadoce. Ce sont surtout les Miracles qui attirent son attention, et on y relève même parfois des sujets secondaires et rares (femme Cananéenne, le Christ parlant du Royaume des Cieux, etc.).

Millet²⁵ croyait que notre miniaturiste suivait un prototype ancien, sûrement oriental. Pour lui, il en était de même des illustrations

du fragment de Sinope (vi^e siècle)²⁶. En effet, en dehors des épisodes d'Hérodiade et de Jean-Baptiste, on retrouve dans le Paris. grec 115 tous les sujets des miniatures du Sinopensis.

Les miniatures qui accompagnent le texte commencent par le premier rêve de Joseph, où l'ange vient convaincre Joseph de l'innocence de Marie. La même scène est représentée sur la chaire de Maximien²⁷ (même attitude de

Joseph endormi dans deux autres peintures : dans l'Adoration des Mages, où l'ange vient conseiller à Joseph de fuir en Égypte²⁸ (la fuite figure sur le même feuillet) et dans le Retour d'Égypte²⁹ (sur le feuillet suivant). Le massacre des Innocents a pu y être figuré aussi, mais cette peinture n'existe plus. Dans le Retour d'Égypte, on voit Joseph conduisant l'âne sur lequel est assise Marie avec l'enfant.



FIG. 27. — Fol. 95 r°. Le figuier desséché.

Joseph), en Cappadoce²⁸, dans le Paris. grec 74²⁹, dans le Paris. copte 13, et ailleurs. Dans le Paris. grec 74, la Vierge et Joseph sont à demi-couchés sur un lit luxueux, et le fond forme un cadre architectural. Par comparaison, l'image correspondante du Paris. grec 115 semble pauvre, mais plus naturelle. L'ange devant Joseph endormi se trouve aussi dans le Ménologe de Basile II (Vat. 1613)³⁰ et il a la même attitude que dans le Paris. grec 115. La position d'un personnage âgé, étendu sur un matelas, la joue appuyée sur une main, se retrouve dans des manuscrits plus anciens (Genèse de Vienne : Noé dormant³¹, Abraham recevant une promesse de Dieu). Le miniaturiste du Paris. grec 115 présente la scène de l'ange penché sur

26. Sur l'origine orientale de l'évangile de Sinope, voir A. GRABAR, Introduction à *Les peintures de l'Évangélaire de Sinope*, Paris, 1948, p. 22-25, et J. LEROY, *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques de l'Europe et de l'Orient*, Paris, 1964. Texte p. 99.

27. W.F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz, 1952, pl. 43, n° 140.

28. Nicole et Michel THIERRY, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1963 (Bahattin Kilisesi), fig. 40, pl. 72 c. RESTLE, *Byzantine Wall Painting in Asia Minor* (Cappadoce, Çavuşin), Recklinghausen, 1967.

29. H. OMONT, *Évangiles avec peintures byzantines du XI^e siècle*, Paris (1917 ?), vol. I, pl. 4.

30. *Ménologe de Basile*, Vatic. 1613, pl. 273.

31. P. BUBERL, *Die Wiener Genesis*, Vienne, s.d., fig. 6 (l'ivresse de Noé), fig. 22.

32. Matthieu, chap. 2, 19 : « Voici qu'un ange du Seigneur apparut en songe à Joseph et lui dit : Lève-toi, prends l'enfant et sa mère et fuis en Égypte. »

33. Matthieu, chap. 2, 19-20 : « Quand Hérode fut mort, un ange du Seigneur apparut en songe à Joseph en Égypte et lui dit : Lève-toi, prend l'enfant et sa mère et va dans le pays d'Israël. »

16. K. WEITZMANN, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin, 1935, pl. XVIII, n° 102-103, pl. 23, n° 121, pl. 25, n° 140-142, pl. 25, n° 140-141, pl. 25, n° 139, pl. 45, n° 262.

17. P. BUBERL et H. GERSTINGER, *Die byzantinischen Handschriften des 10.-18. Jahrhunderts*, Leipzig, 1938, pl. 1, n° 3, pl. 15, n° 6, pl. 22, n° 1.

18. WEITZMANN, *ibid.*, pl. 13, n° 65.

19. Allison FRANTZ, *Byzantine Illuminated Ornament*, dans *Art Bulletin*, 18, 1934, pl. 25, n° 8, 9.

20. *Ibid.*, pl. II, n° 19.

21. *Ibid.*, pl. III, n° 13.

22. Eust. STIKAS, *Tò oikodomicòn Χρονιζόν της Μονής 'Οσ. Λουκά Φωκίδος*, Athènes, 1970, pl. 29.

23. WEITZMANN, *l.c.*, pl. III, n° 14.

24. *Ibid.*, pl. 43, n° 289.

25. MILLET, *L'iconographie de l'Évangile*, p. 8.

Les scènes de la Fuite en Égypte sont fréquentes dans l'iconographie postérieure au x^e siècle et plutôt rares avant (mosaïque de Sainte-Marie-Majeure³⁴). Ce fait est dû aux récits apocryphes qui ont laissé plus d'une trace dans l'art byzantin. Les scènes de la Fuite en Égypte, entre le x^e et le xiii^e siècle, suivent deux types principaux. Premier type : Joseph conduit par la bride l'âne monté par la Vierge avec l'enfant (par exemple Paris. grec 115, Paris. suppl. grec 914, Laur. VI. 23³⁵). Parfois Joseph tient l'enfant sur ses épaules, et il est suivi soit par un ange, soit par un serviteur ; on les voit arriver devant la porte d'une ville (Ménologe de Basile II, Vat. grec 1613³⁶, Paris. grec 74³⁷, Vat. 1156³⁸, Saint-Marc à Venise³⁹, chapelle Pala-

tine de Palerme⁴⁰). Deuxième type : l'âne est guidé par un ange ou par un serviteur ; Joseph suit le cortège (Sainte-Marie-Antique, Psautier Chloudov, Psautier de Londres de l'an 1066⁴⁰, Psautier Barberini, chapelles de Cappadoce, Toquale, Çavuşin⁴¹).

La scène de l'Adoration des Mages, très effacée dans le Paris. grec 115, ne permet pas de distinguer les détails. La Vierge, vue de trois-quarts, et tenant l'enfant, reçoit les Mages. L'absence de Joseph est un trait caractéristique du type que Millet appelait hellénistique. Les plus anciennes représentations de cette scène se trouvent parmi les peintures des catacombes (Caliste, Saints-Pierre-et-Marcellin, Domitille)⁴². Dans le Paris. grec 510⁴³ (Joseph à côté de Marie et derrière un ange), les détails sont plus nombreux que dans le Paris. grec 115. A Çavuşin (Dovecote) en Cappadoce⁴⁴, la Vierge reçoit les trois Mages avec leurs offrandes et un ange volant au-dessus d'eux. Dans le Paris. copte 13⁴⁵, les Mages sont coiffés d'une sorte de mitre. Dans le Paris. grec 115, l'un des Mages porte un bonnet, mais le mauvais état du feuillet ne permet pas d'en voir davantage.

Deux autres scènes appartiennent aussi à l'histoire des Mages : les Mages demandent à voir le nouveau-né⁴⁶, Hérode convoque les scribes et les prêtres⁴⁷ qui lui font connaître le lieu de naissance du Sauveur⁴⁸. On voit les trois Mages et quelques figures de prêtres et de secrétaires. Le copte 13⁴⁹ reproduit seulement l'épisode des prêtres et des scribes devant Hérode, mais autrement. Dans la seconde scène du Paris. grec 115, Hérode, assis sur son trône, reçoit les Mages⁵⁰ ; derrière lui se tient un soldat portant une lance. Les bonnets des Mages et les traits de leurs visages indiquent leur origine. Cette scène se retrouve sur les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure⁵¹, au cimetière de Sainte-Agnès⁵², dans le Paris. grec 74⁵³ (image très riche en comparaison avec la nôtre) et dans le Laur. VI. 23⁵⁴ (simple trône sans garde du corps, bonnets différents). Le Paris. grec 510⁵⁵ offre une ressemblance avec le Paris. grec 115. Le thème du roi trônant, accompagné d'un garde du corps remonte à l'Antiquité (Sainte-Marie-Majeure, ivoires du v^e-vi^e siècle, Rouleau de Josué, psautiers, etc.).

Un sujet rarement représenté dans les manuscrits est celui de Jean-Baptiste, seul, dans le désert. Très grand, il bénit d'une main et de

l'autre tient une croix. Dans le Paris. copte 13⁵⁶, Jean, habillé en prophète, tient un rouleau. Le Jean du Paris. grec 64 (xi^e siècle)⁵⁷ ressemble un peu à celui du Paris. grec 115.

L'illustration du Baptême suit le type iconographique que Millet appelle « cappadocien », mais qu'on proposerait d'appeler plutôt « byzantin »⁵⁸, étant donné les traits hellénistiques qu'on y trouve. Cette tendance caractérise aussi les psautiers à l'illustration marginale (Pantocrator 61⁵⁹, Chloudov⁶⁰, Londres de 1066⁶¹, etc.). Seulement dans le Paris. grec 115 le goût du narratif est moins souligné (cf. le Psautier de Bristol⁶²) et on se rapproche davantage des peintures de Cappadoce⁶³ (Queledjar, El Nazar, Toquale Kilisse, etc.). Dans le Paris. grec 115, la scène est limitée aux figures de Jésus, de Jean-Baptiste et de deux anges ; la présence de Dieu le Père se manifeste par sa main, et le saint Esprit, par la colombe. Dans les autres manuscrits, des images semblables ont un air beaucoup plus solennel (Paris. grec 74⁶⁴, un beau paysage, une foule qui suit la cérémonie ; Laur. VI. 23⁶⁵, pas de main de Dieu ; Psautier de Londres⁶⁶, dans le fleuve, une colonne surmontée d'une croix, une personification du Jourdain ; Paris. copte 13⁶⁷, Jean relève ses habits pour ne pas se mouiller ; Leningrad 105⁶⁸, l'ange tend ses bras couverts d'un tissu).

La Tentation du Christ est très endommagée. La miniature est divisée en trois parties : dans la première, le Christ se tient sur la montagne ; dans la deuxième, le petit édifice est le temple de Jérusalem auprès duquel le diable amena Jésus pour le tenter ; dans la troisième, on voit le Christ sur la montagne entre un démon qu'il maudit et les anges qui s'approchent pour le servir. Le plus ancien exemple de cette scène se trouve dans le Psautier Chloudov (ix^e siècle)⁶⁹. Le Pantocrator 61⁷⁰ et les psautiers plus tardifs (xi^e siècle)⁷¹ représentent le deuxième épisode. Dans le Paris. grec 923, il y a deux zones : a) Jésus bénissant et un petit diable sur le toit du Temple ; b) Jésus bénissant sur la montagne et le petit diable à côté de lui. Dans le Paris. grec 510⁷², le Christ, tenté par le diable, se tient au pied d'une montagne et sur le toit du Temple. Le Paris. grec 74⁷³ présente plus de différences, et dans le Paris. copte 13⁷⁴, le Christ jette le démon dans le vide. L'état actuel du Paris. grec 115 ne permet pas de vérifier si ces détails y étaient également. En suivant le texte

de Luc, le Laur. VI. 23⁷⁵ maintient la division en trois zones.

Dans le Paris. grec 115, l'Enseignement de Jésus est représenté d'une manière banale et simple : deux personnages rament⁷⁶, tandis que la barque vide à côté indique peut-être que les pêcheurs ont rejoint le Christ. Dans le Paris. grec 510⁷⁷, le Christ enseigne au bord de la mer, tandis que ses futurs disciples sont dans les deux barques. Dans le Laur. VI. 23⁷⁸, ce sujet est divisé en trois parties.

L'image de la Guérison du lépreux est bien conservée et très élégante. Le lépreux semble jeune, robuste, et rien n'indique sa maladie. Le Christ et le lépreux ont des attitudes libres et aisées. Dans le Paris. grec 510⁷⁹, la disposition est la même, mais les mouvements du Christ sont moins dégagés. Dans le copte-arabe I⁸⁰ de l'Institut catholique de Paris, les attitudes sont encore plus rigides ; le peintre

56. Collection École H. Études, Album France II, p. 10, fol. 7.

57. Paris. grec 64, fol. 65 r°, fol. 158 v°.

58. MILLET, *L'Iconographie de l'Évangile*, p. 170 (Millet distingue trois types : hellénistique, syrien, cappadocien).

59. Suzy DUFRENNE, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge*, I (Bibl. des Cahiers Archéologiques, I), Paris, 1966. Pantocrator 61, pl. 13, fol. 98 v°, 164 v°.

60. Collection École H. Études, psautier Chloudov, fol. 720, 75 v°, 117 r°.

61. DER NERSESSIAN, *Psautier de Londres*, Add. 19352, fol. 99 r°, fig. 161.

62. DUFRENNE, *l.c.* (Bibl. des Cahiers Archéologiques, I), psautier de Bristol, Brit. Mus. 40731, pl. 50, fol. 44 v°.

63. JERPHANION, *Les églises ... de Cappadoce*, vol. I (Atlas), pl. 42 ; vol. II, pl. 10.

64. OMONT, *Évangile...*, vol. I, pl. 8, 9.

65. VELMANS, *l.c.*, pl. 8, fol. 8 r° b, fig. 17.

66. DER NERSESSIAN, *l.c.*, pl. 55, fig. 161, fol. 99 r°.

67. Collection École H. Études, Album France II, p. 9, fol. 8 v°.

68. H.R. WILLOUGHBY, *The four Gospels of Karahissar*, vol. 2, Chicago, 1936, pl. XVIII.

69. Collection École H. Études, Album Chloudov, fol. 92 v°.

70. DUFRENNE, *l.c.*, psautier Pantocrator 61, pl. 20, fig. 68.

71. Psautier de Londres de l'an 1066, DER NERSESSIAN, *l.c.*, pl. 73, fig. 201, fol. 123.

72. OMONT, *Miniatures*, pl. XXXV, fol. 165.

73. OMONT, *Évangile*, vol. I, pl. 9.

74. Collection École H. Études, Album France II, p. 11, fol. 9 v°.

75. Collection École H. Études, Album Italie I, p. 49 (c. 415).

76. Matthieu, chap. 4, 18 : « Comme Jésus marchait le long de la mer de Galilée, il vit deux frères : Simon, appelé Pierre, et André son frère, qui jetaient un filet dans la mer... Il leur dit : Suivez-moi, et je vous ferai pêcheurs d'hommes. »

77. OMONT, *Miniatures*, fol. 87, pl. 30.

78. Collection École H. Études, Album Italie IV, p. 3, fol. 9.

79. OMONT, *Miniatures*, pl. 36.

80. Collection École H. Études, Album France VI, p. 3, fol. 4.

34. M. VAN BERGHEM-E. CLOUZOT, *Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle*, Genève, 1924, p. 49, fig. 52.

35. Tania VELMANS, *Le Tétraévangile de la Laurentienne* (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, VI), Paris, 1971, pl. VI, fig. 13, fol. 6 v° b.

36. *Ménologe de Basile*, Vatic. 1613, pl. 274.

37. OMONT, *Évangile avec peintures byzantines*, vol. I, pl. 7.

38. Vatic. 1156, fol. 291 r°.

39. O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, London, 1949, pl. 12.

40. Seraphe DER NERSESSIAN, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge*, II, Paris, 1970, pl. 72, fig. 200, fol. 123 r°.

41. G. JERPHANION, *Les églises rupestres de Cappadoce*, 3 vol. (Atlas), Paris, 1925-1942. THIERRY, *Cappadoce...* (Pürenii), 69 a (Egri Tai kilisesi), pl. 31. RESTLE, *Wall Painting...* (Plates II) (Göreme), fig. 86, 150.

42. J. WILPERT, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Freiburg-i.Br., 1903, vol. Pl. (pl. 144, 60, 239).

43. H. OMONT, *Les plus anciennes miniatures des manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1926, pl. XXXI.

44. RESTLE, *l.c.* (Cavucin, Dovecote), vol. I (Plates III), fig. 305, 306.

45. Collection de l'École des Hautes Études, Album France II, p. 4, fol. 4.

46. Matthieu, chap. 2, 2 : « ... des Mages d'Orient arrivèrent à Jérusalem et dirent : Où est le roi des Juifs qui vient de naître ? Car nous avons vu son étoile en Orient et nous sommes venus pour l'adorer. »

47. Matthieu, chap. 2, 4 : « Le roi Hérode... rassembla tous les principaux sacrificateurs et les scribes du peuple, et il s'informa auprès d'eux où devait naître le Christ. »

48. Matthieu, chap. 2, 3-6 : « Ils lui dirent : à Bethléem, en Judée, car voici ce qui a été écrit par les prophètes : ... de toi sortira un chef, qui paîtra Israël, mon peuple. »

49. Collection École H. Études, Album France II, p. 5, fol. 5.

50. Matthieu, chap. 2, 7 : « Alors Hérode fit appeler en secret les mages et s'enquit soigneusement auprès d'eux depuis combien de temps l'étoile brillait. »

51. VAN BERGHEM-CLOUZOT, *Mosaïques chrétiennes*, fig. 54.

52. V. ROUHULT DE FLEURY, *L'Évangile, Études iconographiques et archéologiques*, Tours, 1874, fig. 1, pl. XVI.

53. OMONT, *Évangile byzantin du XI^e siècle*, vol. I, pl. 5, 6.

54. VELMANS, *l.c.*, pl. 7, fol. 62, fig. 11.

55. OMONT, *Les manuscrits grecs*, pl. 32.

de Laur. VI. 23⁸¹ divise la scène en trois parties et les images sont beaucoup plus narratives ; celui du Paris. copte 13⁸² montre les marques

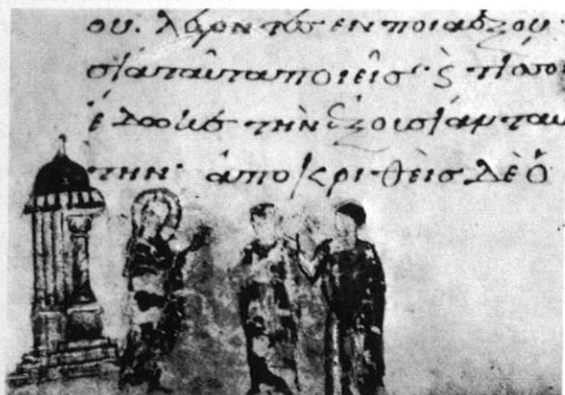


FIG. 28. — Fol. 95 v°. L'interpellation des prêtres.

de la maladie du lépreux. Quant au Leningrad 105⁸³, la représentation est entièrement différente.

La peinture de la Guérison de la belle-mère de Pierre est aussi en excellent état. Le miniaturiste du Paris. grec 115 ne présente que le

moment du miracle⁸⁴. Jésus tire vers lui la main de la malade et Pierre semble s'approcher en spectateur : scène familiale et simple. Comme le lépreux de l'image précédente, la malade est robuste. Dans le Paris. grec 923⁸⁵, ce sujet, divisé en deux parties, est traité d'une façon qui ressemble à celle de notre manuscrit (visage de Pierre et de sa belle-mère). Quelques ressemblances aussi avec le Paris. grec 510⁸⁶, tandis que la scène est représentée autrement dans le Paris. grec 74⁸⁷. Même attitude de la femme dans le copte-arabe I⁸⁸, tandis que dans le copte 13⁸⁹, le geste du Christ est plus brusque. La miniature du Laur. VI. 23⁹⁰ est plus détaillée (on montre l'épisode qui a suivi le miracle). Le Leningrad 105⁹¹ offre une scène analogue, de même que les manuscrits des XII^e-XIII^e siècles : Iviron 5 et Paris. 54, où les spectateurs du miracle sont nombreux. Les mosaïques de Kahrié Djami⁹² traitent ce même sujet d'une façon semblable au Paris. grec 115. Mais dans aucun des exemples mentionnés le fond n'est représenté par un rideau, comme dans notre manuscrit. La plupart ne montrent qu'un mur de la maison ou un cadre architectural.

L'apaisement des eaux est figuré d'une façon tout à fait originale. Au lieu d'une barque, comme il est dit dans le texte⁹³, il y a deux petites barques. La mer et les apôtres sont si calmes qu'on croirait qu'il s'agit plutôt de la scène du Christ enseignant. La plus ancienne représentation de cette scène se trouve sur une reliure en ivoire à Oxford⁹⁴, probablement du VI^e siècle. Plus fidèle au texte, le Laur. VI. 23⁹⁵ ne figure qu'une barque avec les disciples et le Christ, qui bénit pour apaiser la mer. Cette miniature est reprise de façon identique dans le Paris. grec 74⁹⁶ (figure allégorique de la mer) et dans le Paris. copte 13⁹⁷ (plus de réalisme). Dans le psautier Chloudov⁹⁸, les visages des disciples expriment la peur et on distingue la personnification de la mer et du vent. Plus apparenté du Paris. grec 115 est le Psautier de Londres⁹⁹. Des illustrations analogues se retrouvent aussi dans le Psautier Barberini et le Leningrad 105.

L'image de la Guérison des deux démons est mal conservée. Ce sujet apparaît dans l'art dès l'époque paléochrétienne (catacombe d'Hermès¹⁰⁰, diptyque d'Etchmiadzin¹⁰¹). Dans le Paris. grec 510¹⁰², les démons demi-nus marchent vers le Christ, et on aper-

çoit les tombes d'où ils sont sortis. Dans le Paris. grec 74¹⁰³ et le Psautier de Londres¹⁰⁴, en plus des démoniaques et du Christ, il y a aussi un

L'illustration qui suit présente simultanément deux sujets. On y voit le Christ placé entre deux personnages agenouillés. L'un est



FIG. 29. — Fol. 126 r°. Une femme oint les pieds du Christ.

groupe de disciples et les porcs dans lesquels les démons vont être transformés. Plus proche de notre manuscrit est l'attitude du Christ et des démoniaques, dans le Laur. VI. 23¹⁰⁵. Le Paris. copte 13¹⁰⁶ présente cette composition avec beaucoup plus de réalisme. Les démoniaques y sont si courbés qu'ils touchent presque le sol de leur tête.

Laissant de côté un sujet très connu, la Guérison du paralytique, le miniaturiste représente un autre épisode, moins important, mais traité avec beaucoup de soin. C'est la scène de Matthieu le Douanier¹⁰⁷ qui, dans les autres évangiles, s'appelle Lévi. Dans le Paris. grec 115, on voit Matthieu tenant sa caisse de douanier et derrière lui un groupe de jeunes gens à l'expression vive.

Le Paris. grec 510¹⁰⁸ étend ce sujet sur deux miniatures. Le Paris. grec 74¹⁰⁹ et le Laur. VI. 23¹¹⁰ montrent la scène de Jésus chez Matthieu. Aucun autre évangile ou texte liturgique ne relève ce sujet.

Jaïre¹¹¹ suppliant le Christ de ramener à la vie sa fille ; l'autre est la femme hémorroïsse¹¹². Ces deux miracles sont rarement associés, mais en les réunissant, le miniaturiste du Paris. grec 115 a suivi un vieux procédé, tout en restant fidèle au texte. En effet, à l'époque paléochrétienne, les deux sujets ont été figurés parfois ensemble : par exemple, sur un sarcophage du

103. OMONT, *Évangile*, vol. I, pl. 17.

104. DER NERSESSIAN, *l.c.*, pl. 47, fig. 138, fol. 85 r°.

105. VELMANS, *l.c.*, pl. 10, fig. 26, fol. 16 v°.

106. Collection École H. Études, Album France II, p. 16, fol. 22.

107. Matthieu, chap. 9, 9-10 : « De là, Jésus vit un homme assis au milieu des péages et qui s'appelait Matthieu. Il lui dit : suis-moi. Cet homme se leva et le suivit... »

108. OMONT, *Miniatures*, pl. 30, fol. 87.

109. OMONT, *Évangile*, vol. I, pl. 18.

110. VELMANS, *l.c.*, pl. 10, fig. 28, fol. 17 r° b.

111. Matthieu, chap. 9, 18-19 : « Tandis qu'il leur adressait ces paroles, voici un chef arrivant et se prosternant devant lui, disant : Ma fille est morte il y a un instant... Impose-lui les mains et elle vivra. »

112. Matthieu, chap. 9, 20-22 : « Et voici une femme atteinte d'une perte de sang depuis 12 ans, qui s'approcha par derrière et toucha le bord de son vêtement. Et cette femme fut guérie à l'heure même. »

81. VELMANS, *l.c.*, pl. 9, fig. 20, fol. 14 v° a.

82. Collection École H. Études, Album France II, p. 13, fol. 19 v°.

83. WILLOUGHBY, *l.c.*, pl. 47, fol. 72 r°.

84. Matthieu, chap. 3, 14 : « Jésus se rendit ensuite à la maison de Pierre dont il vit la belle-mère couchée et ayant la fièvre, il toucha sa main et la fièvre la quitta ; puis elle se leva et le servit. »

85. Paris. grec 923, fol. 270 r°.

86. OMONT, *l.c.*, pl. 36, fol. 170.

87. OMONT, *Évangile*, vol. I, pl. 15.

88. Collection École H. Études, Album France VI, p. 4, fol. 5 r°.

89. Collection École H. Études, Album France II, p. 14, fol. 21 r°.

90. Collection École H. Études, Album Italie I, p. 30. VELMANS, *l.c.*, pl. 9, fig. 22, fol. 15 v°.

91. Collection École H. Études, Album Russie Miniatures I, p. 22.

92. Paul UNDERWOOD, *The Kachrie Djami*, Princeton, 1967, vol. 2, pl. 264-267.

93. Matthieu, chap. 8, 24-27 : « Et voici qu'il s'éleva sur la mer une si grande tempête que la barque était couverte par les flots et lui il dormait. Les disciples s'étant approchés le réveillèrent... alors il se leva, menaça le vent et la mer... »

94. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike u. des frühen Mittelalters*, pl. 61, n° 221.

95. Collection École H. Études, Album Italie IV, p. 4, fol. 16. VELMANS, *l.c.*, pl. 10, fig. 25, fol. 16 r°.

96. OMONT, *Évangile*, vol. I, pl. 16.

97. Collection École H. Études, Album France II, fol. 21 v°.

98. Collection École H. Études, Album Chloudov, fol. 88 r°.

99. DER NERSESSIAN, *l.c.*, pl. 70, fig. 194, fol. 117 v°.

100. WILPERT, *Die Malereien der Katakomben*, vol. I, pl. 69.

101. VOLLBACH, *Elfenbeinarbeiten*, pl. 44, n° 42.

102. OMONT, *Miniatures*, pl. 36.

Musée d'Arles¹¹³. La Guérison de l'hémorroïsse apparaît souvent dans les catacombes (Pretextat¹¹⁴) et sur les sarcophages¹¹⁵. Les exemples sont nombreux, bien que souvent on confond l'Hémorroïsse avec deux autres figurations féminines : la femme Chananéenne et l'une des sœurs de Lazare. Les unes et les autres ont été aussi représentées agenouillées devant le Christ. L'Hémorroïsse à genoux apparaît aussi sur les ivoires¹¹⁶ (diptyque du v^e siècle au Louvre, couvercle à la Bibliothèque Bodléenne à Oxford, vers 800), dans les manuscrits illustrés (évangile de Rabula¹¹⁷, Paris, grec 510¹¹⁸, Psautier Chloudov et ceux de Londres de 1066 et Barberini¹¹⁹), ainsi que dans les évangiles du xi^e et xii^e siècle : le Paris, grec 74¹²⁰, le Laur. VI. 23¹²¹ et le

113. J. WILPERT, *Sarcophagi cristiani antichi*, vol. 1, Rome, 1929-1936 (planches), I, pl. 13, 3.
 114. WILPERT, *l.c.*, pl. 20.
 115. Sarcophage à Clermont-Ferrand ; F. GERKE, *Christus in der Spätantiken Plastik*, 2^e édition, Berlin, 1941, pl. 37.
 116. VOLLBACH, *Elfenbeinarbeiten*, pl. 34, n° 113, pl. 61, n° 221.
 117. Jules LEROY, *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient*, Paris, 1964, pl. 24, 1, fol. 5 v°.
 118. OMONT, *Miniatures*, pl. 33, fol. 143.
 119. Collection École H. Études, Psautier Barberini, Album III, p. 259, ps. 84, fol. 139 v°, ps. 106, fol. 181 v°.
 120. OMONT, *Évangile*, vol. I, pl. 67.
 121. VELMANS, *l.c.*, pl. 11, fig. 30, fol. 18 r° b.
 122. Collection École H. Études, Album France II, p. 18, fol. 24.
 123. Matthieu, chap. 9, 27-30 : « Étant parti de là, Jésus fut suivi par deux aveugles qui criaient : Aie pitié de nous ! Lorsqu'il fut arrivé à la maison, les aveugles s'approchèrent de lui. Alors il leur toucha les yeux... et ceux-ci s'ouvrirent. »
 124. A. GRABAR, *Les peintures de l'Évangéliste de Sinope* (B.N. Suppl. grec 1286), Paris, 1948, pl. 4, fig. 6.
 125. OMONT, *Miniatures*, pl. 45.
 126. UNDERWOOD, *Kachrie Dj.*, vol. 2, pl. 262-263.
 127. Paris, grec 923, *Sacra Parallela* de Jean Damascène, fol. 211 r°.
 128. WILPERT, *Die Malereien der Katakomben*, pl. 68, 3, pl. 68.
 129. WILPERT, *Sarcophagi*, pl. 96.
 130. VOLLBACH, *Elfenbeinarbeiten*, pl. 31, n° 107.
 131. VOLLBACH, *Elfenbeinarbeiten*, pl. 37, n° 119, pl. 39, n° 125.
 132. VAN BERGHEM-CLOUZOT, *Mosaïques chrétiennes*, p. 128, fig. 149.
 133. OMONT, *Évangile*, vol. I, pl. 19.
 134. VELMANS, *l.c.*, fig. 89, fol. 41 v°.
 135. A. MUÑOZ, *Codex purpureus Rossanensis*, Rome, 1909, pl. XI.
 136. Paris, grec 923, *Sacra Parallela* de Jean Damascène, fol. 112.
 137. OMONT, *Miniatures*, pl. 46.
 138. JERPHANION, *Les églises ... de Cappadoce*, vol. I (Atlas), pl. 64.
 139. WEITZMANN, *Die byz. Buchmalerei...*, pl. 73, n° 442.
 140. WILPERT, *Sarcophagi*, vol. II (planches), pl. 205 ; vol. I (texte), p. 299.

Paris, copte 13¹²² où cette scène est plus explicite.

Deux autres sujets figurent sur le même feuillet : la Guérison d'un aveugle et celle d'un sourd démoniaque. D'après le texte de Matthieu¹²³, auquel se conforme le miniaturiste, il y est question de deux aveugles et non pas d'un seul. Peut-être a-t-il oublié de dessiner le second, à moins qu'il n'ait manqué de place. L'image du démoniaque est très mal conservée, on n'y relève que des traces de couleurs.

La Guérison des deux aveugles de Jéricho apparaît dans le Paris, grec 115 avec moins de détails que dans d'autres évangiles. Dans celui de Sinope (Paris, suppl. grec 1286¹²⁴), derrière les deux aveugles, quatre disciples assistent au miracle. Dans le Paris, grec 510¹²⁵, les deux aveugles sont assis sur l'herbe et attendent leur guérison. Cette tradition est suivie plus tard par le mosaïste de Kahrié¹²⁶. La ressemblance iconographique du Paris, grec 923¹²⁷ avec le Paris, grec 115 est beaucoup plus visible. On trouve aussi la Guérison de l'aveugle sur les peintures des catacombes (Domitille, Saint-Pierre-et-Marcelin¹²⁸) où le Christ touche les yeux de l'aveugle, ainsi que sur les sarcophages (Latran¹²⁹), sur la lipsanothèque de Brescia¹³⁰, sur les diptyques de Milan, de Ravenne, etc.¹³¹ et dans les œuvres monumentales (Saint-Apollinaire-le-Neuf¹³²). La scène est traitée avec plus de détails dans le Paris, grec 74¹³³ et dans le Laur. VI. 23¹³⁴.

La Guérison de l'aveugle-né semble avoir été figurée dans le Paris, grec 115, bien que l'illustrateur ait généralement suivi le texte de Matthieu où ce sujet n'est pas évoqué. Le Christ pose ses mains sur les yeux de l'aveugle-né, mais l'épisode devant la fontaine de Siloam manque (voir l'évangile de Rossano¹³⁵, Paris, grec 923¹³⁶, Paris, grec 510¹³⁷). Plus proche du Paris, grec 115, en ce qui concerne l'iconographie, est la scène de l'aveugle-né de Toquale Kilisse en Cappadoce¹³⁸. Le même type cappadocien est suivi par le manuscrit de Patmos cod. 70¹³⁹. Plus étonnante dans l'illustration de notre manuscrit est la figuration, sur la même marge, de l'épisode de la femme Chananéenne, représentation rare, car généralement les deux scènes ne sont pas associées. Le seul exemple que je connaisse se trouve sur un sarcophage d'Aix¹⁴⁰. D'après Wilpert, cette image serait unique. Par contre, le sujet de la Chananéenne

est traité aussi sur les colonnes du ciborium de Saint-Marc¹⁴¹, dans le Paris, grec 923¹⁴² (en plusieurs épisodes), dans le Paris, grec 74¹⁴³ (réuni aux miracles de la Guérison des aveugles, des boiteux, etc.) et dans le Paris, copte 13¹⁴⁴.

La miniature suivante, dans le Paris, grec 115, est la Guérison de l'homme au bras desséché¹⁴⁵. L'homme lève son bras, comme s'il désirait le montrer au Christ (geste qu'on ne rencontre pas ailleurs). On distingue les muscles de son bras guéri qu'il touche de sa main gauche. Ce sujet est souvent représenté dans les manuscrits (Paris, grec 923¹⁴⁶, Paris, grec 510¹⁴⁷, Paris, grec 74¹⁴⁸) et dans les églises (Toquale Kilisse¹⁴⁹, Monreale¹⁵⁰, Kahrié¹⁵¹). En ce qui concerne la position de la main du malade, elle est généralement abaissée afin de permettre au Christ de la toucher (Paris, grec 510, Leningrad 105¹⁵², et ailleurs). Très souvent aussi (Paris, grec 74, Kahrié) le malade avance sa main droite et la soutient de sa main gauche, ou bien tend les deux bras (Paris, copte 13). Dans le Paris, grec 115, les Paris, grec 74 et 923, la main est levée, mais reste soutenue par la main gauche.

La Guérison du démoniaque sourd et aveugle montre ce démoniaque dans une attitude rare ; on dirait qu'il est suspendu en l'air. Devant lui, on aperçoit la partie d'un corps humain prosterné. S'agit-il du même démoniaque figuré en deux positions successives ? Dans le texte¹⁵³, il n'est question que d'un seul démoniaque.

Deux autres sujets apparaissent dans la plupart des évangiles : ce sont les deux Multiplications des pains. Le miniaturiste du Paris, grec 115 suit la tradition des manuscrits du vi^e siècle (Sinope¹⁵⁴, Rabula¹⁵⁵). Dans le Sinopensis, le Christ bénit les pains et les poissons, tandis qu'à droite on aperçoit les paniers pleins et, à côté, la foule assise en deux rangées. Le Paris, grec 115 omet les paniers, mais garde le moment de la bénédiction. Comme dans l'évangile de Sinope, l'illustrateur de notre manuscrit a figuré ce miracle en deux épisodes : bénédiction et repas de la foule.

La multiplication des pains apparaît dès les premiers siècles chrétiens sur les murs des catacombes (Calliste¹⁵⁶), les sarcophages (Latran¹⁵⁷) et puis dans les psautiers à illustration marginale (Chloudov¹⁵⁸ : Jésus, jeune, comme dans le Paris, grec 115 ; Barberini¹⁵⁹) et dans les évangiles et autres manuscrits (Paris, grec 510¹⁶⁰ : paniers remplis, foule assise sur l'herbe ;

Paris, grec 74¹⁶¹ et Laur. VI. 23¹⁶², en plusieurs épisodes ; Paris copte 13¹⁶³ : même genre narratif).

La Promenade sur la mer¹⁶⁴ est un sujet fréquemment illustré dans les manuscrits et les églises (Paris, grec 115, fol. 71 v°). La fresque de la chapelle de Doura¹⁶⁵ est l'exemple le plus ancien de ce miracle : au viii^e siècle, il figure sur les murs de Saint-Saba¹⁶⁶ sur l'Aventin, et au xii^e, sur les mosaïques de Monreale¹⁶⁷. Dans les manuscrits, les figurations sont plus nombreuses. Presque partout, le Christ, comme dans le Paris, grec 115, attire Pierre de sa main (Paris, grec 510¹⁶⁸, Paris, copte 13¹⁶⁹, Berlin Qu. 66¹⁷⁰, Laur. VI. 23¹⁷¹, Paris, grec 74¹⁷²).

Une autre catégorie des miniatures de notre

141. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milan, 1901.
 142. Paris, grec 923, fol. 166, 167, 168.
 143. OMONT, *Évangile*, vol. I, pl. 27.
 144. Collection École H. Études, Album France II, p. 26, fol. 44.
 145. Matthieu, chap. 12, 10 : « Étant parti de là, Jésus entra dans la synagogue. Et voici qu'il s'y trouvait un homme qui avait la main sèche... »
 146. Paris, grec, 923, fol. 211 v°.
 147. OMONT, *Miniatures*, pl. 45.
 148. OMONT, *Évangile*, vol. I, pl. 23.
 149. JERPHANION, *Les églises ... de Cappadoce*, vol. II (Atlas), pl. 83.
 150. DEMUS, *The Mosaics of Sicily*, pl. 85 b.
 151. UNDERWOOD, *Kachrie Dj.*, vol. 2, pl. 272-273.
 152. Collection École H. Études, Album Russie Miniatures I, p. 28.
 153. Matthieu, chap. 12, 22 : « Alors on lui amena un démoniaque aveugle et muet et il le guérit... »
 154. GRABAR, *Les peintures de l'Évangéliste de Sinope*, Introduction, p. 19.
 155. LEROY, *Les manuscrits syriaques*, vol. Album, pl. 29, 1, fol. 10 v°.
 156. WILPERT, *Die Malereien der Katakomben*, pl. 144.
 157. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. I, p. 199, fig. 185.
 158. Collection École H. Études, Psautier Chloudov, fol. 30 r° (C5644).
 159. Collection École H. Études, Psautier Barberini, Album I, p. 91, ps. 91, ps. 33, fol. 51 v°.
 160. OMONT, *Miniatures*, pl. 35, fol. 165.
 161. OMONT, *Évangile*, vol. I, pl. 26.
 162. VELMANS, *l.c.*, pl. 17, fig. 61, fol. 30 r° a, pl. 19, fig. 71, fol. 32 v° b.
 163. Collection École H. Études, Album France II, p. 24, fol. 41.
 164. Matthieu, chap. 14, 25-31 : « A la quatrième veille de la nuit, Jésus alla vers eux, marchant sur la mer. »
 165. Carl KRAELING, *The Excavations at Dura Europos, Final Report VIII, Part II, The Christian Building*, New York, 1967, pl. XVIII, XXXVII.
 166. J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, vol. (planches) IV, pl. 188.
 167. DEMUS, *Mosaics of Sicily*, pl. 85 b.
 168. OMONT, *Miniatures*, pl. 36.
 169. Collection École H. Études, Album France II, p. 25, fol. 41 v°.
 170. Collection École H. Études, Album Allemagne Miniatures, Berlin Staatsbibliothek, fol. 46 v°, n° 5433.
 171. Collection École H. Études, Album Italie I, p. 34 (c. 387). VELMANS, *l.c.*, pl. 18, fig. 63, fol. 30 v° a.
 172. OMONT, *Évangile*, vol. I, pl. 34.

manuscrit montre des personnages discutant avec le Christ placé soit à droite, comme dans la scène de l'Interpellation à Césarée (fol. 87 v°), soit au centre, comme dans les miniatures : le Christ bénit les Enfants (fol. 87 v°) et Jésus raconte la parabole des Ouvriers (fol. 190 v°). Toutes ces illustrations sont presque identiques. Le Christ fait son geste de bénédiction, tandis que les personnages, souvent nombreux et de petite taille, ne se laissent pas confondre avec les disciples, qui l'accompagnent.

La Transfiguration (fol. 79 v°), très effacée, ne peut pas faire l'objet d'une étude iconographique.

L'une des miniatures qui suit de près le texte



FIG. 30. — Fol. 127 r°. Préparation de Pâques.

173. Matthieu, chap. 21, 5 : « Dites à la fille de Sion : Voici ton roi qui vient à toi plein de douceur, et monté sur un âne, sur un ânon, le petit d'une ânesse. »

174. Luc, chap. 12, 29.

175. OMONT, *Évangile*, vol. I, pl. 34.

176. VELMANS, pl. 23, fig. 90, fol. 42 r° a.

177. Collection École H. Études, Album Russie Miniatures I, p. 39.

178. Collection École H. Études, Album France VI, fol. 19 r°.

179. Collection École H. Études, Album Allemagne Miniatures, fol. 65 v°, n° 5454.

180. Luc, chap. 19, 37 : « Et lorsque déjà il approchait de Jérusalem, vers la descente de la montagne des Oliviers, toute la multitude se mit à louer Dieu. »

181. A. XYNGOPOULOS, *Saints-Apôtres de Salonique* (en grec), Thessalonique, 1953, pl. 23.

182. MILLET, *L'iconographie de l'Évangile*, p. 260. Il distingue trois types : 1) le type oriental représenté par des sarcophages avec des enfants qui étendent le tapis ou qui jouent, 2) le type byzantin répandu en Cappadoce avec les Hébreux barbus en première place, 3) le type hellénistique où la composition se développe sur deux plans.

183. OMONT, *Miniatures*, pl. 38.

184. Album III (Ps. de Londres), p. 365. DER NERSESSIAN, *l.c.*, fig. 255, fol. 15 v°.

185. Collection École H. Études, Album III (Ps. Barberini), p. 365, ps. 117, fol. 196.

186. A. MUÑOZ, *L'Évangile de Rossano*, pl. II.

187. LEROY, *Les manuscrits syriaques*, pl. 30, 1, fol. 11 v°.

du Paris. grec 115, est celle qui montre deux disciples de Jésus, chargés d'amener l'ânon que le Christ montera pour entrer à Jérusalem et accomplir ainsi la prophétie¹⁷³. Ici le miniaturiste suit le texte de Luc¹⁷⁴, d'après lequel le Christ ordonne aux disciples de ramener un ânon, tandis que dans le texte de Matthieu ils sont deux. Cette illustration figure deux scènes simultanément. Dans la première, le Christ ordonne à Jean d'aller chercher un ânon ; dans la seconde, l'ânon est tiré par Pierre et Jean. Ce sujet est illustré à partir du x^e siècle dans quelques évangiles et surtout au XI^e et XII^e siècle. A ma connaissance, c'est le Paris. grec 115 qui en offre l'exemple le plus ancien. L'évangile de Rabula ne le représente pas ; le Paris. grec 74¹⁷⁵ montre deux disciples qui, exécutant l'ordre de Jésus, causent avec le propriétaire des ânes avant de les amener. Dans le Laur. VI. 23¹⁷⁶, la même scène est divisée en trois parties ; dans la dernière on voit l'entrée triomphale à Jérusalem. Le premier épisode se retrouve dans le Leningrad 105¹⁷⁷, où comme dans notre manuscrit, on aperçoit une colline dans le fond, mais le paysage n'est pas aussi pittoresque ; la deuxième scène figure aussi dans le copte-arabe I¹⁷⁸ de l'Institut catholique de Paris et dans le Berlin Qu. 66¹⁷⁹. Dans cette dernière on voit les deux disciples descendre avec l'ânon la pente de la montagne et, plus bas, l'entrée triomphale à Jérusalem. D'ailleurs ce manuscrit, quoique plus tardif, se rapproche le plus du Paris. grec 115 : on y retrouve notamment la pente de la colline d'où le Christ est déjà descendu. Suivant le texte de Luc¹⁸⁰, le peintre fait descendre le Christ de la montagne, sans qu'il ait atteint la courbe du sentier qu'il a emprunté. Cette même formule, avec Jésus descendant la pente, est reprise au XIV^e siècle par le peintre de l'église des Saints-Apôtres à Salonique¹⁸¹. D'après Millet¹⁸², le miniaturiste du Paris. grec 115 suit la rédaction hellénistique primitive, figurée sous une forme abrégée par le Paris. grec 510¹⁸³, les Psautiers de Londres¹⁸⁴ et Barberini¹⁸⁵ et par quelques autres monuments. Le Paris. grec 115 déploie la scène sur deux plans, en suivant l'exemple de la Genèse de Vienne, et occupe par son image une partie des deux marges du feuillet. A Rossano¹⁸⁶, de nombreux enfants accueillent Jésus, tandis que sur les toits apparaissent les Juifs. Dans le Rabula¹⁸⁷, la scène est plus laconique.

Dans le texte de Matthieu, le sujet qui suit les Rameaux est l'Expulsion des marchands du Temple. Mais le miniaturiste du Paris. grec 115 l'a omise, pour passer directement à la scène de la Guérison des boiteux et aveugles, composition très réaliste, remplie de figures influencées par l'art antique. L'évangile de Rabula¹⁸⁸ offre des types de personnages semblables dans l'image de la Résurrection du fils de la veuve de Naïm, mais les attitudes diffèrent. Dans les évangiles postérieurs au x^e siècle (par exemple Paris. grec 74) ce miracle est traité moins souvent et il y a peu de ressemblance avec le Paris. grec 115, qui se distingue par son originalité et son caractère antiquisant.

L'épisode du Figuier desséché¹⁸⁹ est une image répandue dans les évangiles. Notre manuscrit retient le moment de la malédiction, mais l'arbre est déjà dépouillé. Ailleurs le figuier est encore couvert de feuilles (évangile de Sinope¹⁹⁰, où le Christ est au centre comme dans les Paris. grec 115, Paris. grec 74¹⁹¹, Berlin Qu. 66¹⁹², Leningrad 105¹⁹³). Dans le Paris. grec 510¹⁹⁴ et le Laur. VI. 23¹⁹⁵, le figuier est au centre de l'image.

Une scène secondaire, l'Interpellation des prêtres¹⁹⁶ présente un intérêt spécial, à cause d'un petit temple qui y est représenté, d'une forme antique gracieuse et très originale. Ce petit temple n'apparaît dans aucune autre représentation du même sujet, mais on en relève de semblables ailleurs, notamment dans les Psautiers Chloudov¹⁹⁷ et de Bristol¹⁹⁸. Cette image rappelle l'édicule de la scène de Jésus chassant du Temple les marchands.

Laissant de côté plusieurs paraboles, le miniaturiste représente un sujet secondaire. La Femme oint le Christ, dans la maison de Simon le Lépreux¹⁹⁹. Il y a peu de détails : Simon et les autres invités, qui complètent ailleurs cette composition, sont absents. Dans le Paris. grec 510²⁰⁰, la femme est en train d'oindre un pied du Christ ; elle se penche légèrement vers Jésus dans le Paris. grec 74²⁰¹, et elle vide un flacon sur sa tête dans le Laur. VI. 23²⁰². Dans le Paris. copte 13²⁰³, elle semble se servir de ses cheveux pour oindre les pieds du Christ. Dans un ivoire du IX^e siècle de l'ancienne collection Soltykoff²⁰⁴, la femme, comme dans le Paris. grec 115, semble relever les pieds du Christ. On retrouve cette particularité dans les Psautiers Chloudov²⁰⁵ et de Londres²⁰⁶, tandis que le Leningrad 105²⁰⁷



FIG. 31. — Fol. 128 r°. La Cène.

montre les pieds du Christ posés sur un coussin, comme dans notre manuscrit.

La Préparation du festin de Pâques est illustrée aussi en suivant le texte. Ce sujet se retrouve seulement dans le Leningrad 105²⁰⁸, où sont représentés les deux disciples, l'un vieux,

188. LEROY, *l.c.*, pl. 31, 1, fol. 6 v°.

189. Matthieu, chap. 18-20 : « Le matin, en retournant à la ville, il eut faim. Voyant un figuier sur le chemin, il s'en approcha, mais il n'y trouva que des feuilles, et il lui dit : « Que jamais fruit ne naisse de toi », et à l'instant le figuier sécha. »

190. GRABAR, *Les peintures de l'Évangélaire de Sinope*, fig. 30.

191. OMONT, *Évangile*, vol. I, pl. 36.

192. Collection École H. Études, Album Allemagne Miniatures, fol. 67, n° 5438.

193. Collection École H. Études, Album Russie Miniatures, p. 29.

194. OMONT, *Miniatures*, pl. 45.

195. VELMANS, *l.c.*, pl. 24, fig. 94, fol. 43 r° a.

196. Matthieu, chap. 21, 23 : « Jésus se rendit dans le temple et pendant qu'il enseignait, les principaux sacrificateurs et les anciens du peuple vinrent lui dire... »

197. A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, Paris, 1957, fig. 157.

198. DUFRENNE, *l.c.*, (*Bibl. Cahiers Archéologiques*, I), ps. de Bristol, pl. 60, fol. 259 r°.

199. Matthieu, chap. 26, 6-7 : « Comme Jésus était à Béthanie, dans la maison de Simon le Lépreux, une femme s'approcha de lui, tenant un vase d'albâtre qui renfermait un parfum de grand prix ; et pendant qu'il était à table, elle répandit le parfum sur sa tête. »

200. OMONT, *Miniatures*, pl. 38.

201. OMONT, *Évangile*, vol. I, pl. 42.

202. VELMANS, *l.c.*, pl. 27, fig. 109, fol. 53 r° b.

203. Collection École H. Études, Album France II, p. 35, fol. 75.

204. J. LABARTE, *Histoire des arts industriels du Moyen Age et à l'époque de la Renaissance*, Paris, 1872-75, vol. I, pl. XIII.

205. Collection École H. Études, Psautier Chloudov, fol. 84 v°.

206. DER NERSESSIAN, *l.c.*, pl. 68, fig. 186, fol. 113 r°.

207. Collection École H. Études, Album Russie Miniatures I, p. 30.

208. WILLOUGHBY, *The Gospels of Karabissar*, vol. II, p. 335, pl. 98.

l'autre jeune auprès du Christ. Mais on y voit en plus le matelas dont on se servira pour le festin.

La dernière parmi les illustrations mieux conservées est la Cène²⁰⁹. Jésus fait un geste vers le plat qui se trouve au milieu de la table. Désigne-t-il Judas, ou partage-t-il les mets ? Millet²¹⁰ distingue : a) le type hellénistique qui laisse deviner le traître couché en face de Jésus (Cappadoce) ; b) le type byzantin, où Judas plonge la main dans le plat ; c) le type oriental, où Judas fait un geste de refus, en entendant que quelqu'un va trahir le Christ. Ces trois types se retrouvent dans les évangiles et les psautiers, ainsi que sur les murs des églises. D'après Millet²¹¹, le Paris. grec 115 suit le type hellénistique quant à l'attitude de Judas, et dans ce cas le disciple qui occupe la place symétrique à celle de Jésus, devrait être identifié comme Pierre (son visage est effacé) ; il fait un geste dans la direction du Christ, geste habituel de Pierre dans d'autres scènes semblables (Cappadoce²¹², Chloudov²¹³).

Dans la Cène du Paris. grec 115, Judas occupe la quatrième place par rapport à Pierre. C'est le seul parmi les disciples qui soit imberbe. Cette tradition hellénistique quant au type physique de Judas, est suivie aussi par le Psautier Chloudov, tandis que le type byzantin est choisi dans l'évangile de Rossano²¹⁴, les Psautiers de Bristol²¹⁵ et de Londres²¹⁶, le Leningrad 21²¹⁷, le Paris. grec 74²¹⁸ et le Lenin-

grad 105²¹⁹. Le Laur. VI. 23²²⁰ et le Paris. copte 13²²¹ adoptent le type oriental.

La disposition archaïque des disciples autour d'une table demi-circulaire, et la position du Christ et d'un disciple couchés sur des matelas²²² apparaissent déjà dans les scènes des catacombes²²³. Dans d'autres images de la Cène, le groupe des disciples fait face au Christ (Rossano, Leningrad 21) où le groupe des convives de Jésus est divisé en deux : les uns regardent le Christ, les autres le traître, à moins qu'ils ne regardent droit devant eux (Cappadoce²²⁴, Paris. grec 74, Leningrad 105 et ailleurs). Le peintre de notre manuscrit ne relève pas la figure de Jean qui, ailleurs, est figuré penché vers Jésus (Psautier Chloudov, Paris. grec 74, Laur. VI. 23). La présence du candélabre dans le Paris. grec 115 est attesté aussi par les Psautiers de Bristol et de Londres et le Leningrad 21. Sur la Cène du Psautier Chloudov il apparaît aussi, mais en retrait de la scène.

Style.

Le Paris. grec 115 est un manuscrit de dimensions réduites et passablement détérioré. Néanmoins ses miniatures présentent, au point de vue artistique, un intérêt considérable.

L'absence d'ornements est un trait d'archaïsme. Comme dans les Psautiers Chloudov et Pantocrator 61, le décor ornemental y est insignifiant et les ornements des rares vignettes sont d'un type banal. Le nombre limité des vignettes est typique pour les manuscrits les plus fidèles à la tradition des livres grecs les plus anciens. Les Psautiers Chloudov et Pantocrator 61, ainsi que notre manuscrit appartiennent à cette catégorie. Il n'y a donc pas lieu de les comparer à cet égard aux manuscrits des XI^e et XII^e siècles qui déploient une ornementation riche et montrent des frontispices luxueux.

Une autre particularité typique du Paris. grec 115 est l'emplacement des illustrations sur la marge inférieure et latérale du feuillet. Et encore, d'une image à l'autre, parfois sur la même marge, on remarque un changement d'échelle et une variété quant aux proportions des personnages. Ainsi dans la scène de la Multiplication des Pains (fol. 170 v^o), le Christ et un apôtre semblent se tenir sur un plan surhaussé, sans aucun lien avec l'espace dans lequel évo-

luent les autres personnages. Le Christ et les disciples sont de grande taille, tandis que la foule, plus bas, se compose de petits personnages. Parfois sur une même page, voire sur

forte influence antique. La plupart des têtes sont imberbes et jeunes, au visage rond, à l'expression avenante. Leurs jambes musclées, leurs attitudes naturelles et les courtes tuniques qu'ils

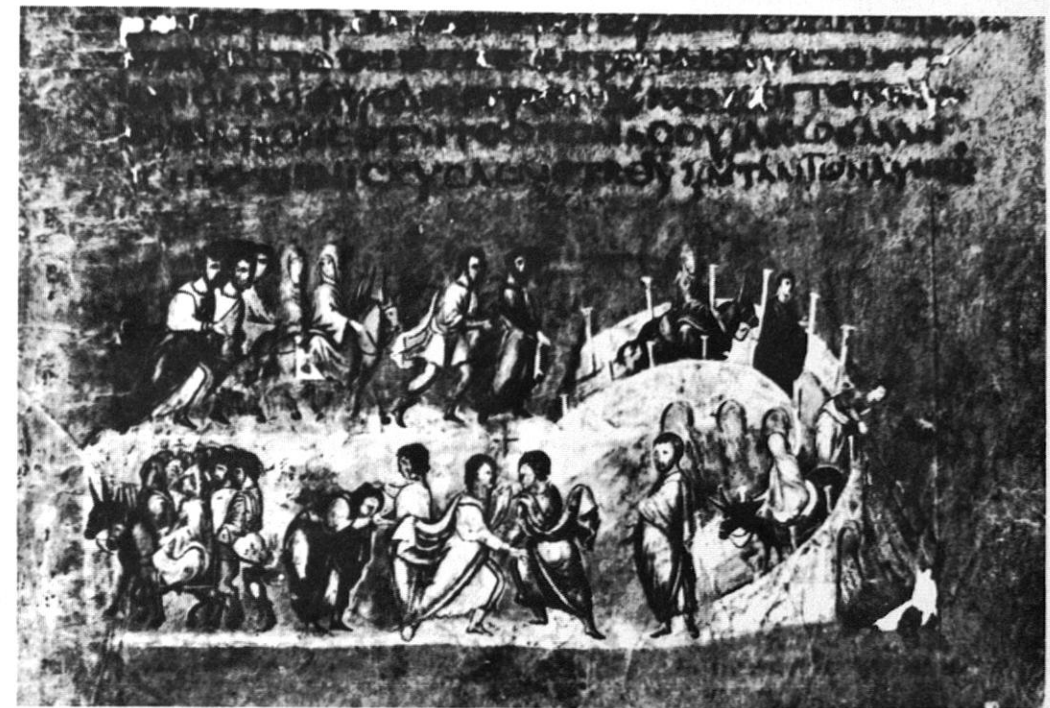


FIG. 32. — Genèse de Vienne, fol. XII. Jacob conduit les siens passer la rivière. (Agrandissement).

la même marge, sont représentés trois épisodes du même sujet (Adoration des Mages, Deuxième rêve de Joseph, Fuite en Égypte). Des exemples de ce genre sont nombreux. Ils sont typiques pour notre manuscrit qui, sur ce point, reste fidèle à la tradition antique, tout comme les psautiers à illustration marginale (Chloudov²²⁵, Pantocrator 61²²⁶, Paris. grec 20²²⁷ et le Psautier de Bristol²²⁸, British Museum 40731).

Dans la scène de l'Entrée à Jérusalem (fol. 193 v^o), où la profondeur surhaussée se manifeste avec plus d'efficacité, le miniaturiste essaye de se conformer au récit évangélique. Il réussit même à donner une certaine perspective. Cette manière de disposer les figures et les paysages disparaît dans les manuscrits des XI^e et XII^e siècles. Les illustrations des évangiles Paris. grec 74 et Laur. VI. 23 forment des bandes d'images qui interrompent le texte. Les figures s'y tiennent sur le même plan ; personnages, paysage, architecture, atteignent la même hauteur.

Le style des personnages se ressent d'une

portent font penser aux peintures des premiers siècles chrétiens (Genèse de Vienne, Iliade de l'Ambrosienne, Évangiles de Rossano, Sinope, Rabula).

Dans l'image de la Guérison du lépreux (fol. 43), le souvenir de l'antiquité est particulièrement évident. Jésus et le malade se distinguent par l'aisance des mouvements harmonieux et leurs vêtements d'allure antique. Le Christ n'a pas le visage stéréotypé, ni le corps maigre et comme desséché des peintures postérieures (Laur. VI. 23, Paris. grec 74) ; il n'a pas non plus les traits lourds et le corps trapu qu'on lui attribue dans les psautiers du IX^e siècle (Chloudov et Pantocrator 61). On ne devine

225. Collection École H. Études, Psautier Chloudov, fol. 5, fol. 76 r^o.

226. DUFRENNE, *l.c.*, Ps. de Pantocrator 61, fol. 2 v^o, fol. 5, fol. 76 r^o, pl. 14, fol. 105 r^o, pl. 22, fol. 144 r^o, pl. 23, fol. 153 v^o.

227. *Ibid.*, Psautier de la Bibl. Nat. Paris. 20, pl. 39, fol. 154, pl. 40, fol. 115, pl. 43, fol. 20 r^o.

228. *Ibid.*, Psautier de Bristol, pl. 56, fol. 137 v^o, pl. 57, fol. 174 v^o.

209. Matthieu, chap. 26, 20 : « Le soir étant venu, il se mit à table avec les douze... »
210. MILLET, *L'Iconographie de l'Évangile*, p. XLIX, p. 288.

211. MILLET, *l.c.*, p. XLIX.

212. THIERRY, *Nouvelles églises de Cappadoce*, pl. 65 b. RESTLE, *Wall Painting in Asia Minor*, vol. (planches) II (Göreme), fig. 235.

213. Collection E.H.E., Psautier Chloudov, fol. 40 v^o.

214. MUÑOZ, *Les peintures... de Rossano*, pl. V.

215. DUFRENNE, *l.c.*, Psautier de Bristol, pl. 51, fol. 68 v.

216. DER NERSESSIAN, *l.c.*, pl. 27, fig. 85, fol. 50 v^o.

217. Collection École H. Études, Album Russie Miniatures I, p. 14, fol. 9 v^o.

218. OMONT, *Évangile*, vol. I, pl. 43.

219. WILLOUGHBY, *The Gospels of Karabissar*, vol. II, pl. 29.

220. VELMANS, *l.c.*, pl. 27, fig. 110.

221. Collection École H. Études, Album France II, p. 36, fol. 76 v^o.

222. MILLET, *Iconographie de l'Évangile*, p. 293.

223. WILPERT, *Malereien der Katakomben* (Catacombes de Priscille et de Calliste), pl. 15.

224. JERPHANION, *Les églises... de Cappadoce*, vol. II (Atlas), pl. 79 (Toquale), pl. 101 (Quaranlek) ; vol. III, pl. 177 (Balleq Kilisse). RESTLE, *Wall Painting in Asia Minor*, vol. II (Göreme), fig. 235.



FIG. 33. — Évangile de Rossano. Les marchands chassés du temple par le Christ. (Agrandissement).

la maladie du jeune lépreux que par son geste d'imploration : c'est un éphèbe resplendissant de santé, qui rappelle les personnages de la Genèse de Vienne²²⁹ (fig. 32) et de l'Iliade de l'Ambrosienne²³⁰. La Guérison des aveugles et des boiteux (fol. 94 v°) et l'épisode avec Matthieu le Douanier (fol. 47) présentent d'autres personnages du même type jeune, apparentés aux figures des Évangiles du VI^e siècle (Rossano²³¹ (fig. 33), Rabula, Sinope²³²).

229. W.R. HARTEL - F. WICKHOF, *Die Wiener Genesis*, Vienne, 1895, pl. XLIII. H. GERSTINGER, *Die Wiener Genesis*, Vienne, 1931 (vol. planches), pl. 17, pl. 23.
230. L'Iliade de l'Ambrosienne (Ed. 1953), pl. 27, pl. 11.
231. MUÑOZ, *l.c.*, pl. III, pl. IV, pl. XI, pl. XII.
232. GRABAR, *Les peintures de l'Évangélaire de Sinope*, pl. 5, 7, 8.
233. GERSTINGER, *Die Wiener Genesis*, pl. 32, fol. 16.
234. MUÑOZ, *Les peintures de l'évangile de Rossano*, pl. 4.
235. DUFRENNE, *l.c.*, p. 17.

FIG. 34. — Ps. Chloundov, fol. 107 r°. Moïse fait jaillir l'eau.



Le visage rond, aux yeux expressifs est aussi attribué aux femmes (la Guérison de la belle-mère de Pierre, fol. 44). Les Évangiles du XI^e et XII^e siècle (Paris. grec 74, Laur. VI. 23, etc.) dans cette même scène, montrent une femme beaucoup plus âgée, sans expression individuelle, et moins vivante. Ce type de femme au visage rond et jeune, aux traits réguliers, revient dans toutes les peintures des V^e et VI^e siècles (par exemple, la personnification de l'« Euris » dans le Dioscoride de Vienne et autres exemples dans la Genèse de Vienne²³³ et l'Évangile de Rossano²³⁴).

Les formes physiques des personnages du Paris. grec 115 ne s'apparentent pas seulement au style des peintures les plus anciennes de l'art chrétien, mais aussi au style des manuscrits les plus rapprochés de la fin de l'iconoclasme. Comme on sait, les peintures de ces manuscrits ont un air antiquisant d'une fraîcheur remarquable. Le Paris. grec 510 en offre un exemple excellent, ainsi que le groupe des psautiers les plus anciens (fig. 34) (Chloundov, Pantocrator 61, Paris. grec 20²³⁵). D'autres manuscrits, comme le Rotulus de Josué, les Octateuques et le Psautier de Bristol n'ont pas subi une influence moins forte de l'art antique.

Le Paris. grec 115 se trouve en relation

immédiate avec tous ces manuscrits. Il se rapproche du Psautier Chloundov²³⁶ par le dessin des personnages qui, dans ce psautier, ont un air individuel, naturel et même vulgaire. Le Christ, qui dans d'autres manuscrits — pour des raisons morales — dépasse par sa taille les autres personnages d'une scène, y est plus petit que ceux-ci. Dans le Paris. grec 115, les figures sont presque partout de la même hauteur et ne sont individualisées qu'exceptionnellement (trois Mages, fol. 25 ; Bossu, fol. 94 v° ; le Christ, fol. 126) ; elles ne sont jamais vulgaires. Leurs têtes fraîches et jeunes, leurs corps parfois trapus (les Mages devant Hérode²³⁷, fol. 25) et leurs jambes bien campées, les rapprochent surtout des figures de la Genèse de Vienne et de l'Évangile de Rossano. Cet air naturel et un peu lourd des figures de notre manuscrit rappelle aussi les miniatures du Paris. grec 510²³⁸ (Adoration des Mages, Guérison des possédés, Guérison de l'aveugle-né).

Un autre trait qui sépare ce style de l'art des manuscrits du XI^e-XII^e siècle, c'est la façon de représenter les arbres. Dans les miniatures des Paris. grec 74, Laur. VI. 23 et des psautiers de cette époque, on trouve des arbres variés dans presque chaque scène, mais ils sont très stylisés. Les arbres du Paris. grec 115 apparaissent rarement et se distinguent par leurs formes naturelles ; ils sont minces et hauts, avec des branches presque nues. Dans l'image du Figuier desséché, le grand arbre sans feuilles donne l'impression d'être agité par le vent. Il faut chercher le modèle de cette forme des arbres dans les peintures antiques²³⁹ (cf. les paysages pompéiens) et surtout dans la Genèse de Vienne²⁴⁰, l'Évangile de Rossano²⁴¹ et le Psautier Chloundov²⁴².

Aussi peu important que celui du paysage est le rôle de l'architecture. L'absence de cadres architecturaux est totale, sauf dans la scène de la Guérison de la belle-mère de Pierre, où l'on évoque l'intérieur d'une pièce. C'est un lien de plus qui rattache le Paris. grec 115 aux psautiers du type Chloundov²⁴³. Les édifices vus de l'extérieur sont également rares (enceinte de la ville de Jérusalem, petit temple dans l'Interpellation des prêtres). Dans ces deux illustrations, les architectures ont été introduites à cause du récit évangélique qui les évoque textuellement. Le petit édifice, avec colonnettes, soubassement et marches, ainsi que la forme de la coupole,

rappellent un temple antique. Dans les manuscrits du XI^e-XII^e siècle (Paris. grec 74, Laur. VI. 23) on ne voit jamais d'édifices semblables. Bien que les motifs architecturaux y soient plus riches, leur forme est stéréotypée et entièrement conventionnelle.

Un autre élément encore témoigne en faveur d'une influence antique, particulièrement importante. C'est le rideau suspendu derrière les personnages, dans la Guérison de la belle-mère de



FIG. 35. — Naissance de Dionysos. Maison dorée des thermes de Titus.

Pierre. On en retrouve de semblables dans certaines fresques romaines (fig. 35) et pompéiennes²⁴⁴, ainsi que, un peu plus tard, dans le Psautier de Bristol, manuscrit qui, de son côté,

236. Collection École H. Études, Psautier Chloundov, fol. II, 2.

237. Le même style des figures se retrouve dans un manuscrit tardif du XVI^e siècle qui en copie un autre plus ancien. C'est un manuscrit Mc Phillips, dont les nombreuses miniatures sont marquées d'une influence antique (voir PÄCHT, dans *Cahiers Archéologiques*, VII, p. 46-49).

238. OMONT, *Miniatures*, pl. 32, 36, 46.

239. *Encyclopédie Alpina, Pompéi*, pl. 32, pl. 24. S.E. RIZZO, *La pittura ellenistico-romana*, Milan, 1929, pl. 158, 159, 163.

240. GERSTINGER, *Die Wiener Genesis*, pl. 27, fol. XI, pl. 28, fol. XIV.

241. MUÑOZ, *l.c.*, pl. XII, fol. 14.

242. Collection École H. Études, Psautier Chloundov, fol. 88 v°, fol. 113 r°, ps. 108, fol. 41 v°, ps. 41 v. 7, fol. 9 v°, ps. 7 v. 33.

243. Collection École H. Études, Psautier Chloundov, fol. 9 v°, ps. 7 v. 33 (David prophétisant la résurrection du Seigneur).

244. Cette façon de décorer le fond d'un mur par un rideau est très fréquente dans les peintures murales de Pompéi et de Rome (voir RIZZO, *La pittura ellenistico-romana* (maison de Livia) pl. XVII, (maison de Vetii) pl. 37). Un exemple romain se trouve à la « maison dorée » des Thermes de Titus. Ici le rideau, comme dans le Paris. grec 115, forme le fond du mur d'une pièce (voir R. REINACH, *Répertoire des peintures grecques et romaines*, Paris, 1922, pl. 105, 1).

utilisera un motif antique, ou une miniature dans le genre de celle de notre manuscrit.

Ce n'est pas seulement par le style de ses miniatures que le Paris. grec 115 se distingue de la plupart des manuscrits byzantins, mais aussi par la gamme de ses couleurs. Malgré la destruction partielle de ces peintures, les couleurs gardent parfois leur éclat. Sans être pauvres, elles sont sobres et font penser à celles d'une aquarelle, tellement les touches du pinceau sont légères et délicates. C'est le contraire de ce qu'on constate dans les peintures des Évangiles du XI^e-XII^e siècle, où les couleurs vives définissent souvent l'effet d'une peinture.

Ce qui manque totalement à nos enluminures, c'est le recours à l'or ; et à ce titre, une fois de plus, leur art se distingue des peintures de la plupart des manuscrits byzantins²⁴⁵. Dans notre manuscrit, l'or n'est appliqué ni au fonds, ni aux vêtements, ni aux nimbes. Ces derniers sont jaunes. Deux autres couleurs, qui domineront dans les manuscrits de l'époque Macédonienne, le rouge écarlate et le mauve, sont également rares ou absentes.

Une gamme apparentée à celle du Paris. grec 115 est appliquée aux peintures du manuscrit de Nicandre (Suppl. grec 247 de la Bibliothèque Nationale de Paris, du X^e-XI^e siècle) et à celles du Psautier de Bristol (XI^e siècle). Malgré la différence des sujets traités par les illustrateurs de Nicandre et du Paris. grec 115, la gamme des couleurs leur est commune. Dans notre manuscrit, c'est un éventail de bleu qui domine : bleu-ciel, bleu pastel, bleu-vert, bleu-violet. Dans le manuscrit de Nicandre, bien que ces mêmes couleurs ne soient pas aussi fréquentes, on les rencontre assez souvent : bleu-ciel (comparez

Paris. grec 115, fol. 23^v°, et Nicandre, fol. 4^v°), bleu-pastel (Paris. grec 115, fol. 44, et Nicandre, fol. 28), bleu-vert (Paris. grec 115, fol. 93^v°, et Nicandre, fol. 29^v°, 30), bleu-violet (Paris. grec 115, tunique, et Nicandre, couleur d'un scarabée). D'autres couleurs sont communes aux deux manuscrits, comme le brun rosé (Paris. grec 115, fol. 24, 25, et Nicandre, fol. 2^v°) et le brun terre cuite (Paris. grec 115, fol. 26, et Nicandre, fol. 3). Presque toutes les autres couleurs employées dans les deux manuscrits sont ternes : le vert, le jaune, le rose.

Cette similitude si frappante des données chromatiques, dans les deux manuscrits, nous fait penser à une même tradition, qui a toutes les chances de remonter à l'Antiquité. Certaines peintures plus anciennes annoncent ces couleurs pâles et sans éclat (par exemple la Bible de Cotton — couleurs sur les pages qui ont échappé à la calcination, et plus tard, le Psautier de Bristol, British Museum, Add. 40731).

Tout compte fait, le style et les couleurs du Paris. grec 115 s'inspirent de l'art antique. D'autres peintures byzantines en font autant, mais le modèle suivi par notre manuscrit n'est pas courant. Ce qui est remarquable, c'est que son peintre, qui illustre les Évangiles et qui traitait par conséquent les mêmes sujets que bien d'autres artistes autour de lui, ait pu se tenir à l'écart de l'ambiance générale, en gardant sa fidélité à des modèles anciens qui lui étaient particulièrement chers. Distinct à bien des égards de la plupart des autres miniaturistes byzantins, son art ne s'apparente qu'à un petit nombre de créations que nous avons citées au cours de notre étude. De ce point de vue, le Paris. grec 115 occupe une place à part dans l'histoire de la miniature du Moyen Âge à Byzance.

PRÉCISIONS SUR LE FONDATEUR DE SAINT-LUC

par Manolis CHATZIDAKIS

Dans un article paru dans cette même revue ont été exposés les raisons et les arguments qui nous induisaient à mettre en rapport la construction de la grande église du monastère de Saint-Luc en Phocide avec la translation des reliques du saint — l'Anakomidi — et à attribuer ces deux opérations d'importance capitale pour l'histoire du grand monastère helladique à l'initiative de l'higoumène Philothéos dont trois portraits étaient identifiés dans les peintures murales de l'église. En plus, une datation plus précise de ces événements vers 1011 avait été tentée¹.

Notre argumentation s'appuyait d'une part sur ces représentations murales, qui se trouvent aussi bien dans une chapelle du naos que dans la crypte et, d'autre part, sur les textes de l'Acolouthie de l'Anakomidi qui font état de l'activité de Philothéos quant à l'Anakomidi. Pourtant, l'activité de Philothéos en tant que « ktitor » n'y était point mentionnée, tandis que tout près de son tombeau-reliquaire Philothéos figurait offrant l'église à saint Luc.

Cette discordance entre textes et images sur ce point étant plus ou moins gênante, une petite

sources. Il ne restait qu'un manuscrit depuis longtemps signalé, contenant l'Acolouthie de l'Anakomidi, celui du monastère de Saint-Stéphane aux Météores (n° 9), écrit en 1801 par le même moine Eugénios qui avait écrit le manuscrit de 1798, employé par Krémos. Ce dernier n'avait pas connu le manuscrit des Météores².

Grâce à l'obligeance du directeur du Centre de Recherches du Moyen Âge de l'Académie d'Athènes, M. L. Vranoussis, des microfilms de ce manuscrit ont été obtenus et on a pu ainsi restituer la lecture correcte du passage en question. Il s'agit d'un tropaire du Kanon, dont l'acrostiche est « Καὶ νῦν δὲ Λουκᾶ σὴν μετάθεσιν σέβω », ainsi publié par Krémos, t. I, p. 100) :

Ναὸν σε γεγονότα Τριάδος ἱερὸν τῆς παναγίας, Λουκᾶ παμμακάριστε, μετέθετο ὁ φιλόθεος ναῶς σεπτῶς ἐν καινῷ ὃν ἡγειραν εἰς σὸν ὄνομα πιστῶς.

Sous cette forme les deux verbes μετέθετο (*transporta*) et ἡγειραν (*construisirent*), l'un au singulier et l'autre au pluriel, restaient incohérents et sans sujet, prenant un sens vaguement impersonnel.

Nous avions déjà reconnu dans l'acrostiche

245. Surtout à l'époque Macédonienne et plus tard à l'époque des Comnènes et des Paléologues.

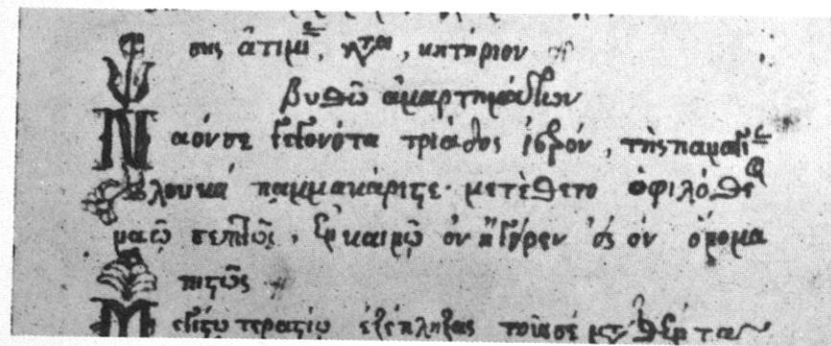


FIG. 1. — Cod. Saint-Stéphane, n° 9, fol. 40 r°.

qui restait autrement sans substantif le nom de l'higoumène Philothéos⁴ et ainsi le verbe μετέθετο avait acquis un sujet concret, après quoi seul le verbe ἡγειραν à la troisième personne du pluriel (*ils construisirent*) restait sans sujet. On devait donc soupçonner qu'une erreur de copiste, sinon une correction tacite de la part de Krémos, qui ignorait l'existence de Philothéos, s'y était infiltrée. En effet, le manuscrit des Météores donne au fol. 42 r° la lecture ἡγειρεν (*a construit*) (fig. 1). Cette lecture doit être considérée comme correcte, car elle enlève d'un coup toutes les difficultés syntaxiques et rend, en même temps, au troppaire un sens absolument clair, les deux verbes ayant le même sujet :

Ναόν σε γεγονότα Τριάδος ἱερὸν τῆς παναγίας,
Λουκᾶ παμμακάριστε, μετέθετο ὁ Φιλόθεος ναὺ
σεπτῶς ἐν καινῷ ὃν ἡγειρεν εἰς τὸν ὄνομα πιστῶς.
Oh Luc le bienheureux, toi qui es devenu

4. M. CHATZIDAKIS, *A propos...*, p. 130.

5. *Ibid.*, fig. 15.

6. *Ibid.*, fig. 17. Dans cette figure aussi, qui se trouve dans un des médaillons de la crypte, l'absence du nimbe n'a pas d'importance, car dans tous ces médaillons tous les saints sont figurés sans nimbe.

7. *Ibid.*, p. 130.

8. La valeur du témoignage des textes des Acolouthies a été contestée, avec l'ensemble de nos conclusions, par E. STIKAS (Τὸ οἰκοδομικὸν χρονικὸν τῆς Μονῆς Ὁσίου Λουκᾶ Φωκίδος, Athènes, 1970, p. 244-258). Déjà A. GRABAR (*La décoration architecturale de l'église de la Vierge à Saint-Luc en Phocide et les débuts des influences islamiques sur l'art byzantin en Grèce*, dans C.R.A.I. an. 1971, p. 16, note 2) a exprimé ses objections à cette manière négative de voir. Ailleurs (voir plus haut, note 3, à la fin), une réponse a été donnée de notre part à toutes les remarques de Stikas, qui sont appuyées surtout sur certaines maladresses de rajustement remarquées dans l'état actuel du tombeau-reliquaire, que Stikas attribue à une adjonction postérieure du tombeau. Nous rappelons seulement ici qu'une inscription, pleine de fautes, publiée dans ce même livre de Stikas, p. 79-80, mentionne une « restauration » du tombeau en 1792.

temple sacré de la très sainte Trinité, Philothéos t'a transporté avec vénération dans la nouvelle église qu'il a construite avec foi à ton nom.

Ainsi l'accord sur ce point entre les images et les textes est restitué. Ces documents écrits et figurés, qui doivent être considérés comme contemporains, sont des témoignages d'une conviction commune et évidemment courante à l'époque, que c'était l'higoumène Philothéos qui fut l'instigateur de la translation des reliques de saint Luc et en même temps le ktitor de la nouvelle et grande église dans laquelle ces reliques furent déposées.

Il y aurait pourtant une remarque à ajouter, concernant encore les rapports entre les textes et les images, mais dans un autre sens : dans l'une des trois représentations de Philothéos dans les peintures murales de Saint-Luc, cet higoumène porte le nimbe⁵, et dans l'autre, la seule qui conserve l'inscription avec son nom, il est nommé aussi *hosios*⁶. Or, dans les passages de l'Acolouthie qui se rapportent à sa personne⁷, il n'y a aucune allusion à sa sanctification. On aimerait expliquer cette divergence en pensant que les textes qui composent l'Acolouthie furent écrits du vivant de Philothéos, tandis que les images furent faites après sa mort. On serait encouragé dans cette direction en remarquant que dans ces mêmes passages, Philothéos n'est pas traité comme un personnage décédé. Donc, les textes en question précéderaient chronologiquement les peintures. Si nos remarques sont justes, on obtiendrait une indication de plus sur l'authenticité du témoignage de la tradition écrite, même si elle n'est conservée que dans des manuscrits tardifs⁸.

PARTICULARITÉS ICONOGRAPHIQUES DU DÉCOR PEINT DES CHAPELLES OCCIDENTALES DE SAINT-LUC EN PHOCIDE

par Théano CHATZIDAKIS

Le monastère de Saint-Luc en Phocide, bien connu pour son architecture et ses mosaïques, l'est beaucoup moins pour les peintures murales du catholicon, qui restèrent longtemps dans l'oubli¹. La publication des fresques de la chapelle nord-est² nous a permis de nous rendre compte de leur importance pour l'étude de l'art monumental du XI^e siècle ; elles nous donnent également une information précieuse sur le fondateur (l'higoumène Philothéos) et par suite sur la date de la construction du catholicon (1011). Des peintures qui décorent les deux autres chapelles du catholicon (chapelles nord-ouest et sud-ouest), je retiendrai ici les images qui présentent un intérêt parce qu'elles sont rares dans le répertoire iconographique du Moyen Age, soit à cause de leur contenu, soit à cause de la formule iconographique choisie par l'artiste. Ainsi, à un premier niveau, mes remarques porteront sur l'évolution de ces formules pour tenter ensuite d'en donner une interprétation, faisant appel aux informations fournies par l'histoire, les textes et la liturgie. Enfin, le rôle spécifique de chaque image dans la décoration des chapelles sera examiné, en laissant de côté ce qui concerne le style ou la date d'exécution de ces peintures³.

CHAPELLE NORD-EST

I. Saint anonyme (fig. 1, 2)

Sur le côté ouest du pilier du mur nord et au-dessus de l'arcosolium figure un saint anonyme, nimbé, à la barbe et aux cheveux blancs, frisés et courts. Vêtu d'une tunique longue et

d'un simple manteau agrafé sur l'épaule droite, il tient de la main droite une croix garnie d'un disque crucifère avec le buste du Christ tenant un rouleau ouvert (fig. 3), tandis que sa main gauche est ouverte en signe de respect.

1. Une description des peintures des chapelles occidentales du catholicon est donnée dans G. KREMOS, *Phokika*, t. II, Athènes, 1880, p. 183-186. R. SCHULTZ et S. BARNSLEY, *The Monastery of Saint Luke of Stiris, in Phokis, and the dependent Monastery of Saint Nicolas in the Fields*, Londres, 1901, p. 29, signalent en passant des peintures « of a rough style ». M. CHATZIDAKIS a présenté et commenté certaines de ces peintures aux XII^e et XIII^e Congrès Intern. d'Étud. byz. (Ohrid, 1961 et Oxford, 1966), cf. *Actes du XII^e Congrès Intern. d'Étud. byz.*, Belgrad, 1964, p. 269 ; aussi Ch. DELVOYE, *Byzantion*, 31, 1961, p. 545 et 36, 1966, p. 288. M. CHATZIDAKIS, *Monuments byzantins d'Asie-Mineure et de Béotie*, Athènes, 1956, p. 16-17, 26-27. Id., *Medieval Painting in Southern Greece*, Connoisseur, 150, mai 1962, p. 30. Ces peintures sont aussi présentées dans G. BABIĆ, *Les chapelles annexes des églises byzantines ; fonctions liturgiques et programmes iconographiques*, Paris, 1969, p. 162-167, et S. STIKAS, *Τὸ οἰκοδομικὸν χρονικὸν τῆς Μονῆς Ὁσίου Λουκᾶ Φωκίδος, Chronique des travaux exécutés au monastère de Saint-Luc en Phocide*, Athènes, 1970, p. 195-200, pl. 73-78. Pour les peintures de la crypte, G. SOTIRIOU, *Peintures murales du XI^e siècle dans la crypte de Saint-Luc, Actes du III^e Congrès Intern. d'Étud. byz.*, Athènes, 1931, p. 389-400, et O. MORISANI, *Gli affreschi dell'Osios Lukas in Focide, Critica d'arte*, 49, janvier-février 1962, p. 1-17. E. STIKAS, *op. cit.*, p. 201-204, pl. 86-99. Les peintures du compartiment nord-est : M. CHATZIDAKIS, *A propos de la date et du fondateur de Saint-Luc, C.A. XIX*, 1969, p. 127-150. Autres fresques dans le gynécée : E. STIKAS, *op. cit.*, p. 200-201, pl. 82-84, et dans la chapelle du clocher : M. CHATZIDAKIS, *Musée byzantin*, 1965, *Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον (Chroniques)*, 21 (1966), Athènes, 1968, p. 26-27, pl. 25-28. Les fresques des deux chapelles occidentales furent le sujet de ma thèse de troisième cycle, préparée sous la direction du professeur A. Grabar et soutenue en juin 1971 à la Sorbonne ; le présent article en reprend certains chapitres.

2. M. CHATZIDAKIS, *A propos de la date et du fondateur*, article cité ci-dessus.

3. Cette recherche partielle, apporte des résultats provisoires ; elle devra être élargie dans son objet et dans sa méthode. Dans un prochain ouvrage je me propose d'étudier l'ensemble du monastère (décor peint, mosaïques, architecture, sculpture) et de placer cette importante fondation dans son contexte historique.

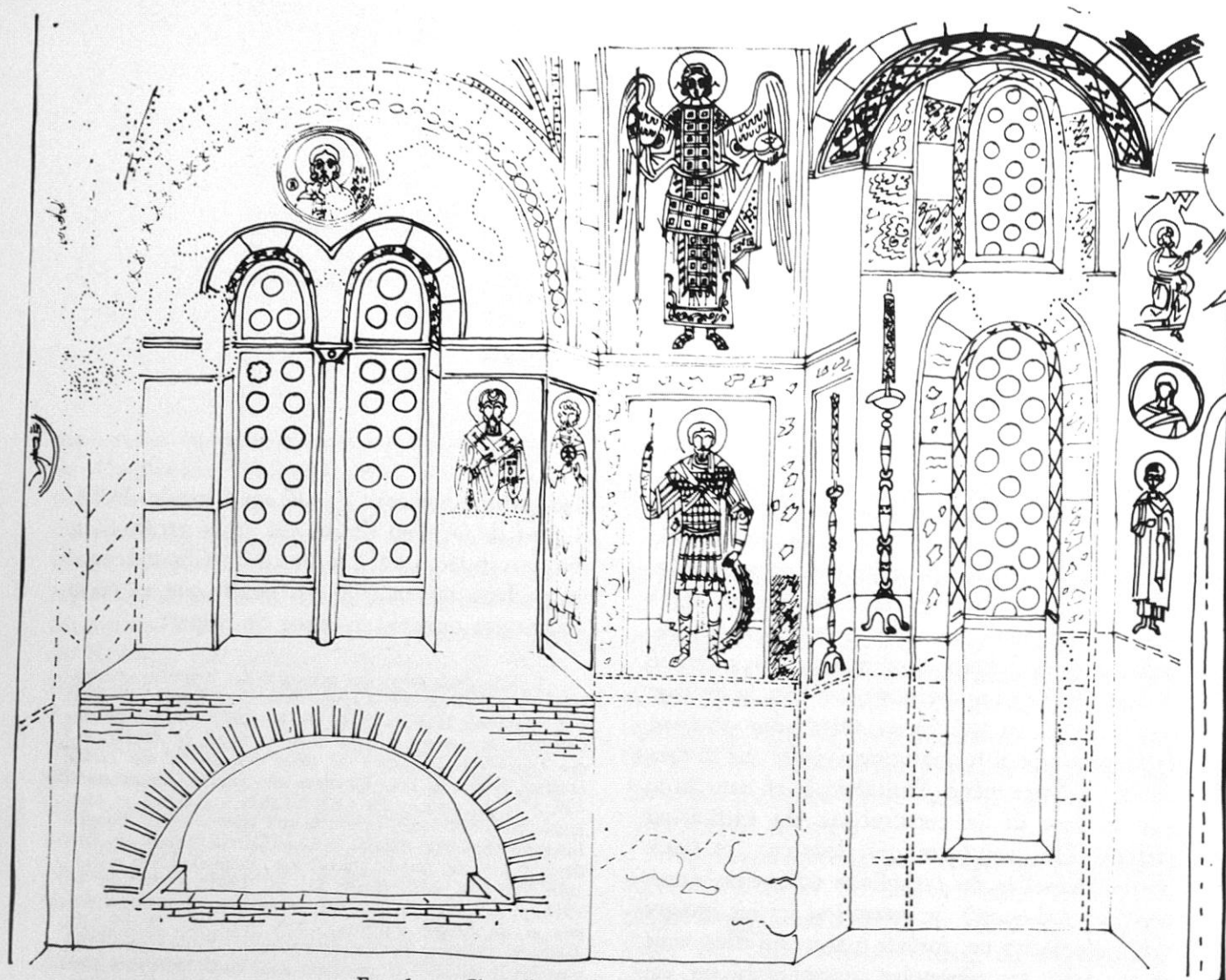


FIG. 1. — Chapelle nord-ouest : paroi nord (dessin).

Les traits du visage et l'objet tenu par le saint sont les éléments qui permettent de l'identifier comme saint Ménas, car on les retrouve chez d'autres saints, dont les images sont accompagnées par une inscription.

4. *Il Menologio di Basilio*, Torino, 1907, p. 174 (11 novembre, avec les saints Victor et Vikentios).

5. N. et M. THIERRY, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1963, p. 176, pl. 80 a.

6. G. DE JERPHANION, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925-1942, II, p. 337.

7. S. PELEKANIDES, *Kastoria*, Salonique, 1953, pl. 54 a.

8. N. OKUNEV, *Le monastère de Morača au Monténégro*, *Byz. Slav. (B.S.)*, VIII, 1939-1946, p. 130, sch. II. L'auteur remarque que saint Ménas a les cheveux courts et arrondis à la manière de saint Pierre.

9. D. KOČO et P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *Manastir*, Skopje, 1958, p. 55, fig. 57 a.

La série que j'ai pu constituer est tirée des images suivantes :

- A. Saint Ménas a les mêmes traits du visage, mais il est sans médaillon dans : le Ménologe de Basile II (Vat. grec 1613, fol. 174 ; fin x^e siècle)⁴ ; l'église de Sümbüllü en Cappadoce (fin x^e-début xi^e siècle)⁵.
- B. Saint Ménas avec les mêmes traits et portant, comme dans notre chapelle, un médaillon sur la poitrine apparaît dans : l'église de Karabaş en Cappadoce (vers 1060)⁶ ; Saint-Nicolas Kasnitzi à Kastoria (xii^e siècle)⁷ (fig. 4) ; l'église de Morača (1252)⁸ ; l'église de Manastir (1271)⁹ ;

Saint-Nicolas Orphanos à Salonique (xiv^e siècle)¹⁰.

Cette liste nous montre que saint Ménas est représenté partout avec les mêmes traits du visage et qu'il ne porte le médaillon avec le Christ qu'à partir du milieu du xi^e siècle.

A cette série on peut ajouter les saints anonymes qui présentent les mêmes traits du visage et le médaillon avec le Christ devant la poitrine, ne laissant de ce fait aucun doute sur leur identification avec saint Ménas. Il s'agit des images murales de Nerezi (1164)¹¹, de Mileševo (1230)¹² et de Sopočani (1265)¹³.

Le saint anonyme de Saint-Luc se rattache aux exemples cités ; il est une des premières représentations de ce saint avec le médaillon du Christ, mais l'adjonction de la croix à cette représentation atteste en outre l'introduction à cette époque d'éléments nouveaux dans l'iconographie. Récemment, le caractère de ce type de croix a été défini dans une étude sur la croix de Lavra¹⁴, dont la partie centrale est ornée par un médaillon avec le buste du Christ : ces croix furent représentées sur des monnaies et ailleurs comme symboles de la victoire, à une époque où les guerres offensives contre les Bulgares avaient été reprises sous les empereurs Alexandre (912-913), Nicéphore Phocas (963-969) et Jean Tzimiscès (967-969).

L'image de Saint-Luc, inspirée par l'iconographie de l'époque, reproduit un modèle qui, mis en circulation au cours du x^e siècle, disparaîtra par la suite du répertoire iconographique monétaire¹⁵ et des images de saint Ménas. La présence d'un motif à caractère triomphal n'est d'ailleurs pas unique à Saint-Luc. En effet, une des premières représentations médiévales du thème constantinien de la croix flanquée de Constantin et d'Hélène figure parmi les mosaïques du narthex¹⁶. Mais on peut se poser la question du choix de saint Ménas pour l'attribution de cet objet qui sera plus tard représenté en tant qu'*imago clipeata*, comme une apparition divine à caractère défensif¹⁷. La vie du

10. A. XYNGOPOULOS, *Les peintures murales de Saint-Nicolas-Orphanos à Salonique*, Athènes, 1964, p. 22, pl. 133 (le médaillon est appliqué sur les deux pans de la chlamyde qui s'ouvre au centre).

11. G. BABIĆ, *op. cit.*, p. 166, l'auteur pense à saint Christophore de même que pour le saint anonyme de Saint-Luc.

12. N. OKUNEV, *Mileševo, Un monument de l'art serbe du XIII^e siècle*, B.S., 1937-38, VII, p. 58-59, pl. XXI.

13. G. MILLET, A. FROLOW, *La peinture du Moyen Age*



FIG. 2. — Chapelle nord-ouest : paroi nord. Saint anonyme (Ménas).

en Yougoslavie, Paris, 1957, II, pl. 35, I (l'image du Christ est appliquée sur le tavlion de sa chlamyde).

14. A. GRABAR, *La précieuse croix de la Lavra Saint-Athanase au Mont Athos*, C.A. XIX, 1969, p. 113-120.

15. A. GRABAR, *op. cit.*, p. 119.

16. *Ibid.*, p. 116.

17. *Ibid.*, p. 120 ; ID., *L'iconoclasme byzantin*, Paris, 1957, p. 252-255 ; ID., *L'imago clipeata chrétienne*, *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, juin 1957 ; réimprimé dans *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Paris, 1968, I, p. 607-613.

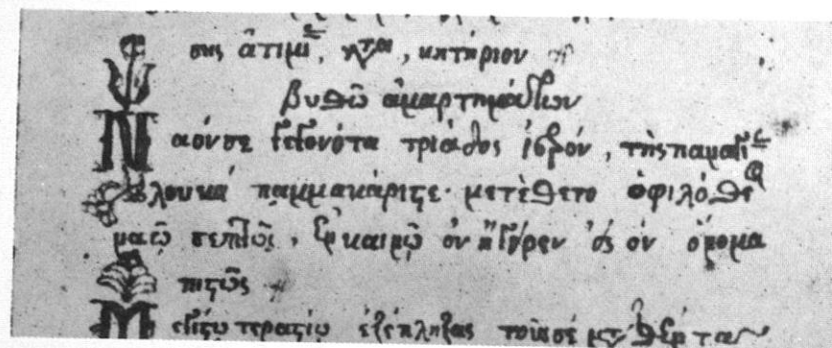


FIG. 1. — Cod. Saint-Stéphane, n° 9, fol. 40 r°.

qui restait autrement sans substantif le nom de l'higoumène Philothéos⁴ et ainsi le verbe μετέθετο avait acquis un sujet concret, après quoi seul le verbe ἡγειραν à la troisième personne du pluriel (*ils construisirent*) restait sans sujet. On devait donc soupçonner qu'une erreur de copiste, sinon une correction tacite de la part de Krémos, qui ignorait l'existence de Philothéos, s'y était infiltrée. En effet, le manuscrit des Météores donne au fol. 42 r° la lecture ἡγειρεν (*a construit*) (fig. 1). Cette lecture doit être considérée comme correcte, car elle enlève d'un coup toutes les difficultés syntaxiques et rend, en même temps, au troipaire un sens absolument clair, les deux verbes ayant le même sujet :

Ναόν σε γεγονότα Τριάδος ἱερὸν τῆς παναγίας,
Λουκά παμμακάριστε, μετέθετο ὁ Φιλόθεος ναὶ
σεπτῶς ἐν καινῷ ὃν ἡγειρεν εἰς σὸν ὄνομα πιστῶς.
Oh Luc le bienheureux, toi qui es devenu

4. M. CHATZIDAKIS, *A propos...*, p. 130.

5. *Ibid.*, fig. 15.

6. *Ibid.*, fig. 17. Dans cette figure aussi, qui se trouve dans un des médaillons de la crypte, l'absence du nimbe n'a pas d'importance, car dans tous ces médaillons tous les saints sont figurés sans nimbe.

7. *Ibid.*, p. 130.

8. La valeur du témoignage des textes des Acolouthies a été contestée, avec l'ensemble de nos conclusions, par E. STIKAS (Τὸ οἰκοδομικὸν χρονικὸν τῆς Μονῆς Ὁσίου Λουκά Φωκίδος, Athènes, 1970, p. 244-258). Déjà A. GRABAR (La décoration architecturale de l'église de la Vierge à Saint-Luc en Phocide et les débuts des influences islamiques sur l'art byzantin en Grèce, dans C.R.A.I. an. 1971, p. 16, note 2) a exprimé ses objections à cette manière négative de voir. Ailleurs (voir plus haut, note 3, à la fin), une réponse a été donnée de notre part à toutes les remarques de Stikas, qui sont appuyées surtout sur certaines maladroites de rajustement remarquées dans l'état actuel du tombeau-reliquaire, que Stikas attribue à une adjonction postérieure du tombeau. Nous rappelons seulement ici qu'une inscription, pleine de fautes, publiée dans ce même livre de Stikas, p. 79-80, mentionne une « restauration » du tombeau en 1792.

temple sacré de la très sainte Trinité, Philothéos t'a transporté avec vénération dans la nouvelle église qu'il a construite avec foi à ton nom.

Ainsi l'accord sur ce point entre les images et les textes est restitué. Ces documents écrits et figurés, qui doivent être considérés comme contemporains, sont des témoignages d'une conviction commune et évidemment courante à l'époque, que c'était l'higoumène Philothéos qui fut l'instigateur de la translation des reliques de saint Luc et en même temps le ktitor de la nouvelle et grande église dans laquelle ces reliques furent déposées.

Il y aurait pourtant une remarque à ajouter, concernant encore les rapports entre les textes et les images, mais dans un autre sens : dans l'une des trois représentations de Philothéos dans les peintures murales de Saint-Luc, cet higoumène porte le nimbe⁵, et dans l'autre, la seule qui conserve l'inscription avec son nom, il est nommé aussi *hosios*⁶. Or, dans les passages de l'Acolouthie qui se rapportent à sa personne⁷, il n'y a aucune allusion à sa sanctification. On aimerait expliquer cette divergence en pensant que les textes qui composent l'Acolouthie furent écrits du vivant de Philothéos, tandis que les images furent faites après sa mort. On serait encouragé dans cette direction en remarquant que dans ces mêmes passages, Philothéos n'est pas traité comme un personnage décédé. Donc, les textes en question précéderaient chronologiquement les peintures. Si nos remarques sont justes, on obtiendrait une indication de plus sur l'authenticité du témoignage de la tradition écrite, même si elle n'est conservée que dans des manuscrits tardifs⁸.

Athènes

Manolis CHATZIDAKIS.

PARTICULARITÉS ICONOGRAPHIQUES DU DÉCOR PEINT DES CHAPELLES OCCIDENTALES DE SAINT-LUC EN PHOCIDE

par Théano CHATZIDAKIS

Le monastère de Saint-Luc en Phocide, bien connu pour son architecture et ses mosaïques, l'est beaucoup moins pour les peintures murales du catholicon, qui restèrent longtemps dans l'oubli¹. La publication des fresques de la chapelle nord-est² nous a permis de nous rendre compte de leur importance pour l'étude de l'art monumental du XI^e siècle ; elles nous donnent également une information précieuse sur le fondateur (l'higoumène Philothéos) et par suite sur la date de la construction du catholicon (1011). Des peintures qui décorent les deux autres chapelles du catholicon (chapelles nord-ouest et sud-ouest), je retiendrai ici les images qui présentent un intérêt parce qu'elles sont rares dans le répertoire iconographique du Moyen Age, soit à cause de leur contenu, soit à cause de la formule iconographique choisie par l'artiste. Ainsi, à un premier niveau, mes remarques porteront sur l'évolution de ces formules pour tenter ensuite d'en donner une interprétation, faisant appel aux informations fournies par l'histoire, les textes et la liturgie. Enfin, le rôle spécifique de chaque image dans la décoration des chapelles sera examiné, en laissant de côté ce qui concerne le style ou la date d'exécution de ces peintures³.

CHAPELLE NORD-EST

I. Saint anonyme (fig. 1, 2)

Sur le côté ouest du pilier du mur nord et au-dessus de l'arcosolium figure un saint anonyme, nimbé, à la barbe et aux cheveux blancs, frisés et courts. Vêtu d'une tunique longue et

d'un simple manteau agrafé sur l'épaule droite, il tient de la main droite une croix garnie d'un disque crucifère avec le buste du Christ tenant un rouleau ouvert (fig. 3), tandis que sa main gauche est ouverte en signe de respect.

1. Une description des peintures des chapelles occidentales du catholicon est donnée dans G. KREMOS, *Phokika*, t. II, Athènes, 1880, p. 183-186. R. SCHULTZ et S. BARNSELEY, *The Monastery of Saint Luke of Stiris, in Phokis, and the dependent Monastery of Saint Nicolas in the Fields*, Londres, 1901, p. 29, signalent en passant des peintures « of a rough style ». M. CHATZIDAKIS a présenté et commenté certaines de ces peintures aux XII^e et XIII^e Congrès Intern. d'Étud. byz. (Ohrid, 1961 et Oxford, 1966), cf. *Actes du XII^e Congrès Intern. d'Étud. byz.*, Belgrad, 1964, p. 269 ; aussi Ch. DELVOYE, *Byzantion*, 31, 1961, p. 545 et 36, 1966, p. 288. M. CHATZIDAKIS, *Monuments byzantins d'Attique et de Béotie*, Athènes, 1956, p. 16-17, 26-27. Id., *Medieval Painting in Southern Greece*, Connoisseur, 150, mai 1962, p. 30. Ces peintures sont aussi présentées dans G. BABIĆ, *Les chapelles annexes des églises byzantines ; fonctions liturgiques et programmes iconographiques*, Paris, 1969, p. 162-167, et S. STIKAS, *Τὸ οἰκοδομικὸν χρονικὸν τῆς μονῆς Ὁσίου Λουκά Φωκίδος, Chronique des travaux exécutés au monastère de Saint-Luc en Phocide*, Athènes, 1970, p. 195-200, pl. 73-78. Pour les peintures de la crypte, G. SOTIRIOU, *Peintures murales du XI^e siècle dans la crypte de Saint-Luc*, *Actes du III^e Congrès Intern. d'Étud. byz.*, Athènes, 1931, p. 389-400, et O. MORISANI, *Gli affreschi dell'Osios Lukas in Focide*, *Critica d'arte*, 49, janvier-février 1962, p. 1-17. E. STIKAS, *op. cit.*, p. 201-204, pl. 86-99. Les peintures du compartiment nord-est : M. CHATZIDAKIS, *A propos de la date et du fondateur de Saint-Luc*, C.A. XIX, 1969, p. 127-150. Autres fresques dans le gynécée : E. STIKAS, *op. cit.*, p. 200-201, pl. 82-84, et dans la chapelle du clocher : M. CHATZIDAKIS, *Musée byzantin*, 1965, *Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον (Chroniques)*, 21 (1966), Athènes, 1968, p. 26-27, pl. 25-28. Les fresques des deux chapelles occidentales furent le sujet de ma thèse de troisième cycle, préparée sous la direction du professeur A. Grabar et soutenue en juin 1971 à la Sorbonne ; le présent article en reprend certains chapitres.

2. M. CHATZIDAKIS, *A propos de la date et du fondateur*, article cité ci-dessus.

3. Cette recherche partielle, apporte des résultats provisoires ; elle devra être élargie dans son objet et dans sa méthode. Dans un prochain ouvrage je me propose d'étudier l'ensemble du monastère (décor peint, mosaïques, architecture, sculpture) et de placer cette importante fondation dans son contexte historique.



FIG. 3. — Saint anonyme (Ménas), détail de la fig. 2.

18. Le synaxaire de Constantinople contient deux saints au nom de Ménas; l'un, militaire, est fêté le 11 novembre avec les saints Victor et Vikentios (voir note 4), l'autre, orateur (civil), le 10 décembre. Des deux saints nous préférons celui fêté le 10 décembre, car sa fonction s'accorde mieux avec le costume civil de notre saint. H. DELEHAYE, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxelles, 1902, p. 211-222, 293-298. Cet auteur pense qu'il s'agit d'une seule et même personne. ID., *L'invention des reliques de saint Ménas à Constantinople*, *Ann. Boll.*, XXIX, 1910, p. 117-150.

19. MIGNE, P.G. CXVI, III, 385, § XV. « Νύκτωρ δὲ περὶ τρίτην ὥραν ἀστραπῆς ὥσπερ περιλαμπάσης τὸ δεσμοτήριον, ἐφίσταται ὁ Χριστὸς τῷ τόπῳ ἐφ' οὗ ὁ ἅγιος ἔρριπτο. Καὶ πρῶτα μὲν θάρσους αὐτὸν ἐμπύλησι καὶ προθυμίας... καὶ ἀπλῶς οἶονεϊ τεθνηκότα ὄλον ἀναζωώσας «πρόσχευς», ἔφη πρὸς αὐτόν, «ὦ Μηνᾶ. Ἐγὼ εἰμὶ Ἰησοῦς ὁ Χριστὸς... οὐδὲ μακρὰν πον ἀγώνων ὑπάρχων... τὸ λοιπὸν ἔσομαι μετὰ σοῦ φανεράς σοι τὰς ἀντιλήψεις ποιούμενος...». Ταῦτα εἰπὼν καὶ πνεῦμα ἅγιον ἐμπνεύσας αὐτῷ, πάσης ἐμπύλησιν εὐφροσύνης. »

20. G. DE JERPHANION pense que cet attribut ne fait pas partie du costume du saint et qu'il s'agit d'une traduction matérielle de la phrase de certains synaxaires qui montrent saint Ménas annonçant le Christ au milieu des idolâtres, *Les caractéristiques et les attributs des saints dans la peinture Cappadocienne*, *Ann. Boll.* LV, 1937, p. 22 et notes. A. XYNGOPOULOS rattache le médaillon de ce saint au miracle du disque rapporté dans son synaxaire, *op. cit.*, p. 22, aussi T. VELMANS, *Les fresques de Saint-Nicolas-Orphanos à Salonique*, C.A. XVI, 1966, p. 164.

martyr fournit quelques éclaircissements; dans le synaxaire de Syméon Métaphrastes, qui contient la vie de saint Ménas, au 10 décembre¹⁸, on y lit un passage instructif: alors que saint Ménas se trouvait dans sa prison soumis à des tortures, le Christ lui apparut et lui annonça, entre autres, que désormais il serait avec lui et le défendrait ouvertement, et ensuite il lui insuffla le Saint-Esprit¹⁹. En effet, dans le langage symbolique de l'iconographie chrétienne l'*imago clipeata* ne serait que la traduction fidèle de la promesse du Christ qui devait être avec saint Ménas pour le protéger²⁰.

II. La Crucifixion (fig. 5, 6)

La scène de la crucifixion occupe toute la surface du tympan sud, qui est délimité par l'imitation de deux colonnettes en marbre. Une large croix placée sur une petite colline où figure le crâne d'Adam domine la scène; on y voit au centre la moitié inférieure conservée du corps du Christ, qui ne montre aucune trace de torsion vers le côté. A gauche, Marie, enveloppée dans un maphorion bleu foncé, lève les deux mains vers le crucifié; à droite, Jean, tourné vers la croix, lève la main droite vers le menton et incline légèrement la tête en avant; dans la main gauche il tient l'évangile (fig. 6).



FIG. 4. — Saint-Nicolas Kasnitzi à Kastoria. Saint Ménas (d'après Pélékanides).

Limitée comme dans le narthex et la crypte aux trois personnages principaux, cette scène diffère des deux autres par les attitudes de Marie et de Jean²¹. En effet, dans la peinture de la chapelle, on ne trouve aucune trace de pathétique exprimant la douleur des personnages, alors que l'image du narthex constitue un des premiers exemples où ce caractère est clairement exprimé, par les gestes et les expressions affligées de Jean et de Marie, ainsi que par la torsion du corps du Christ mort²². Le calme et l'impassibilité des personnages du Crucifiement figuré dans la chapelle l'apparentent aux plus anciens types de ce sujet, qui expriment plus l'idée du triomphe sur la croix que la Passion²³.

Je ne reviens pas ici sur l'évolution des différents types de la Crucifixion, déjà étudiés par G. Millet²⁴; je me contenterai de souligner que,

21. La scène de la crypte reproduit le même modèle que celle du narthex.

22. E. DIEZ et O. DEMUS, *Byzantine Mosaics in Greece*, Londres, 1931, p. 67; J. MARTIN, *The dead Christ on the Cross, Late classical and Medieval Studies in honor of A.M. Friend*, Princeton, 1955, p. 189; L. GRONDIJS, *L'iconographie byzantine du crucifié mort sur la croix*, Bruxelles-Leyde, 1940, p. 140-145.

23. Il s'agit du type dit « syrien ». G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, Paris, 1916, p. 405; A. GRABAR, *Martyrium*, Paris, 1946, II, p. 288-290; E. SANDBERG-VAVALA, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Vérone, 1929, p. 384-397 (tables analytiques).

24. G. MILLET, p. 400-407.

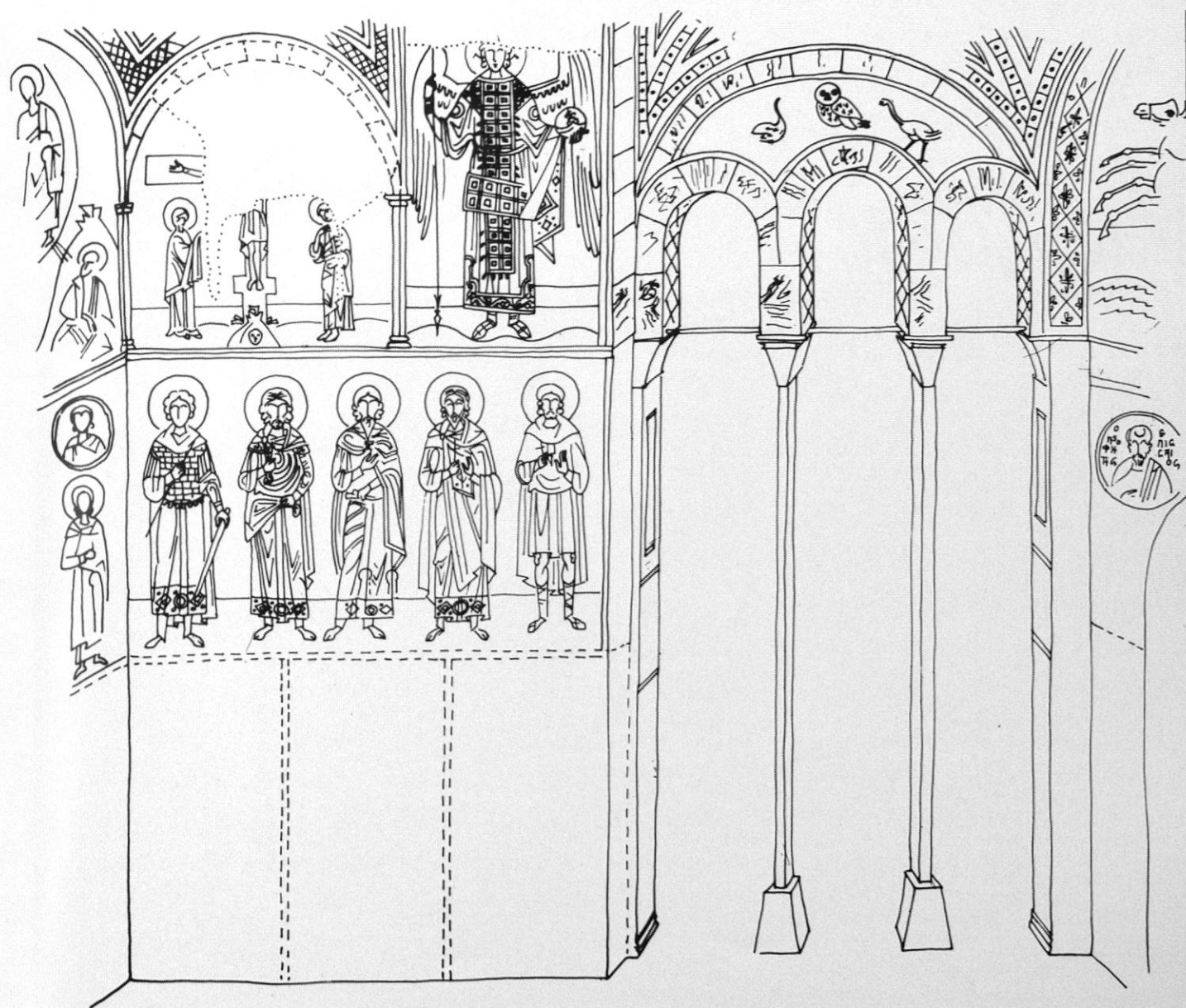


FIG. 5. — Chapelle nord-ouest: paroi sud (dessin).



FIG. 6. — Chapelle nord-ouest : paroi sud. Crucifixion.

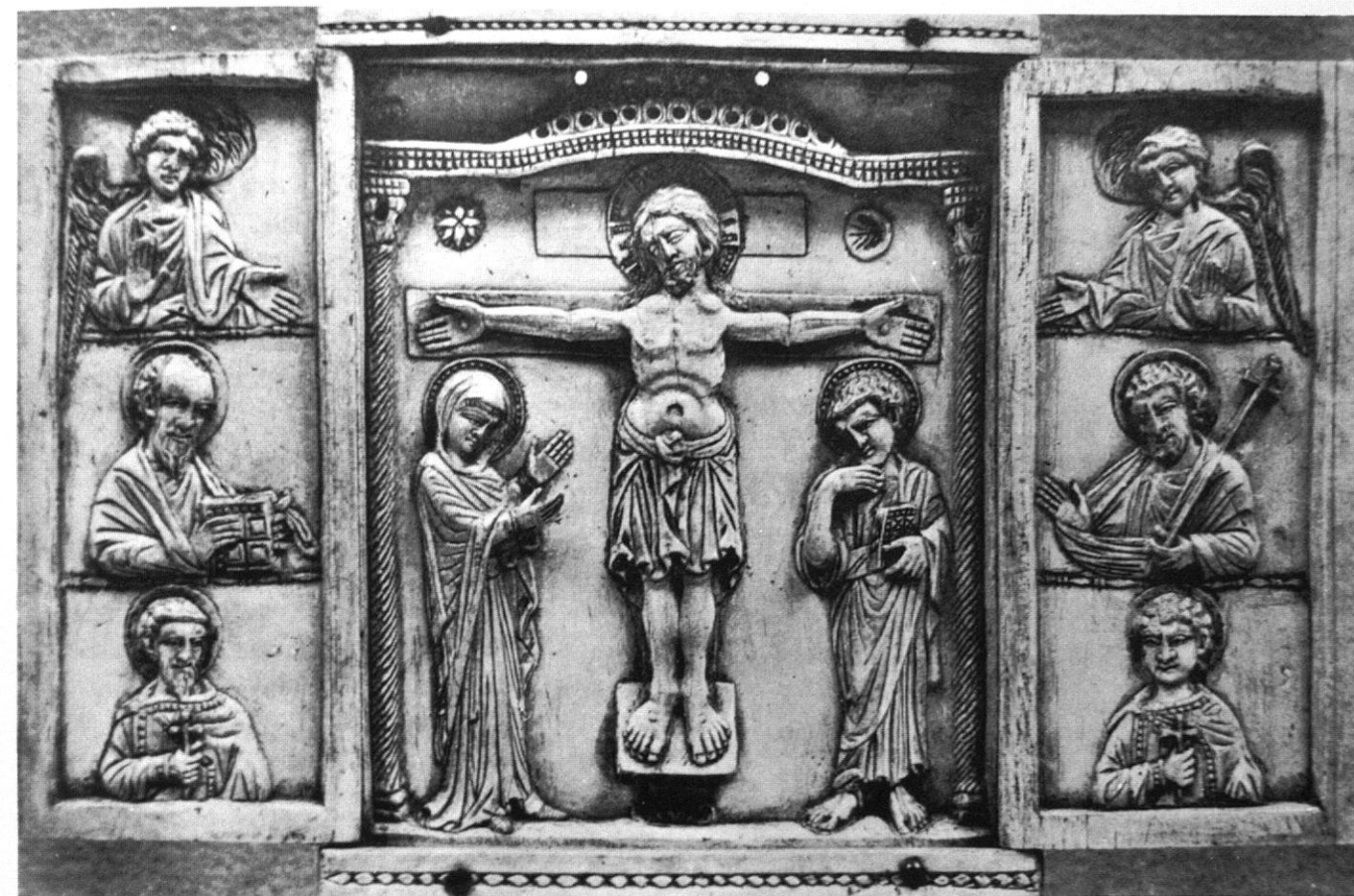


FIG. 7. — Triptyque en ivoire de Liverpool.
Crucifixion (d'après Goldschmit-Weitzmann).

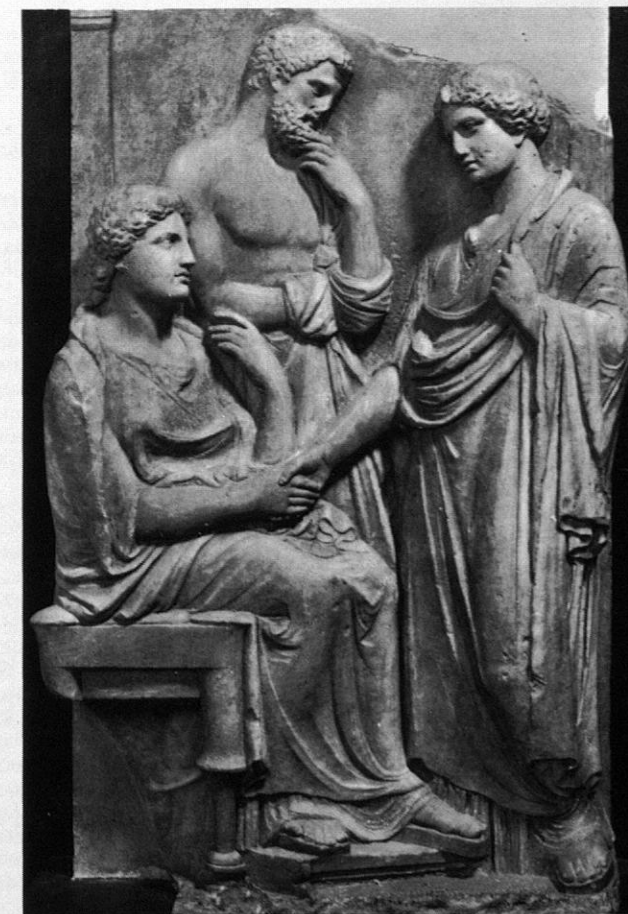
FIG. 8. — Stèle funéraire : Athènes, Musée National
(phot. Alinari-Viollet).

si l'attitude de Marie est courante²⁵, celle de Jean ne l'est pas ; on trouve cette attitude de Jean dans le manuscrit de Rabula²⁶ et dans celui de Pantocrator 61²⁷, mais la disposition des autres personnages n'étant pas la même dans ces représentations nous ne pouvons pas les relier au type de la Crucifixion de Saint-Luc.

25. Sainte-Marie-Antique, Évangile de Rabula et autres exemples réunis par G. MILLET, *op. cit.*, p. 401 et notes, et W. DE GRÜNEISEN, *Sainte-Marie-Antique*, Rome, 1911, p. 325-335, aussi M. AVERY, *The Exultet Rolls of South Italy*, Princeton, 1936, pl. XXV, XLVII. A. PASINI, *Il tesoro di San Marco in Venezia*, Venise, 1887, pl. VII, XXIII ; G. DE JERPHANION, *Les églises rupestres*, II, pl. 84, 2, 142, 5, 175, 1, 176, 1 ; N. et M. THIERRY, *Nouvelles églises*, pl. 60 b, 68 b.

26. C. CECHELLI, G. FURLANI, M. SALMI, *The Rabula Gospels* (ed. fac-similé), Olten-Lausanne, 1959 ; G. MILLET, *Le monastère de Daphni*, Paris, 1899, p. 158.

27. S. DUFRENNE, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, I (*Pantocrator 61*, *Paris grec 20*, *Brit. Mus.* 40731), Paris, 1966, fol. 98 r°, pl. 12.



Une disposition identique, avec des personnages qui ont les mêmes attitudes que dans notre chapelle apparaît dans un groupe de triptyques en ivoire — subdivision du « groupe de triptyques » selon le classement établi par A. Goldschmit et K. Weitzmann²⁸ (fig. 7). Attribué à la fin du X^e siècle, ce groupe nous montre le modèle des peintres de la chapelle de Saint-Luc.

Il me paraît également intéressant de signaler la ressemblance entre l'attitude de Jean et celle de certains personnages de la sculpture antique. Les stèles funéraires de la Grèce classique présentent souvent des personnages assistant à la scène de la « salutation » du défunt, qui

28. A. GOLDSCHMIT et K. WEITZMANN, *Die byzantinische Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, Berlin, 1934, II, p. 23, 66, 67; pl. XLVII-LXIV, n° 155: Liverpool, Free Public Museum; 156: Hannover, Kestner Museum; 157: collection Stroganoff; 158: Leipzig, Kunstgewerbe-Museum; 159: Leningrad, Ermitage; 160: Arnheim, Reichsarchiv; 161: Krakau, Czartofsky Museum.

29. F. JOHANSEN, *The attic Grave-reliefs of the classical Period*, Londres, 1951, p. 40-41, fig. 21, 23, 24; H. DIEPOLDER, *Die Attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Darmstadt, 1965, pl. 3, 1, 12, 1, 14, 15, 1, 2, 17, 24, 26, 40, 42, 2, 51, 2, 54.

30. S. HARITONIDES, *Cristallisation d'un geste, B.C.H.*, 86, 1962, p. 185-192. La statue romaine d'une femme connue sous le nom de « Pudicitia » fait un geste analogue, V.W. AMELUNG, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, Berlin, 1903, I, p. 33.

31. A. GRABAR, *Christian Iconography, a Study of its Origins*, Princeton, 1968, p. XLI-L, 31-54; D. SHORR, *The Mourning Virgin and Saint-John*, *Art Bulletin*, XXII, 1940, p. 61-70, fig. 1-4.

32. D. SHORR, *op. cit.*, p. 64, fig. 5; H. OMONT, *Les miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibl. Nat. du VI^e au XIV^e siècle*, Paris, 1929, pl. XXI.

33. K. WEITZMANN, *Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance*, Köln, 1963; *Id.*, *The classical in byzantine Art as a Mode of individual Expression*, *Art Byzantin - Art Européen, « Lectures »*, Athènes, 1966, p. 151-177.

34. « Ils poursuivaient leur chemin en conversant (Élie et Élisée), quand tout à coup un char de feu, attelé de chevaux de feu, les sépara l'un de l'autre, et Élie monta au ciel dans un tourbillon. A cette vue, Élisée s'écria: Mon père, mon père, Char et cavalerie d'Israël; et il ne le vit plus. Alors il saisit ses vêtements et les déchira de part en part. Puis il ramassa le manteau qui était tombé des épaules d'Élie. » (trad. École Biblique de Jérusalem, Paris, 1961).

35. Catacombes: Via Latina: A. FERRUA, *Le pitture della nuova catacomba sulla Via Latina*, Vatican, 1960, pl. XXIII, p. 50; A. GRABAR, *Le premier art chrétien*, Paris, 1966, p. 227, fig. 284. Saint-Pierre-et-Marcellin, Domitille (l'identification avec Élie n'est pas sûre): J. WILPERT, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Freiburg, 1903, p. 417, pl. 160, 2, 230, 2. Sarcophages: M. LAWRENCE, *City-gate Sarcophagi*, *Art Bull.*, X, 1927, p. 140, fig. 6, 7, 16; J. WILPERT, *Sarcophagi cristiani antichi*, Vatican, 1932, II, p. 269 et suiv., pl. LXXXII, 2, CLXXXIX, 2, CLXXXX, 3, 6; F. BENOIT, *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille*, Paris, 1954, pl. 32, 2. Pannéau en bois sculpté de la porte de Sainte-Sabine à Rome: M. DARCY, *Bibliographie chronologique des études publiées sur les portes de Sainte-Sabine*, Rome, 1954 (Centre d'études Saint-Louis); S. TSUJI, *Étude iconographique des reliefs des portes de Sainte-Sabine à Rome* (thèse de doctorat de troisième cycle), Paris, 1961, p. 250.

posent la main sous le menton²⁹ (fig. 8). La signification de ce geste reste pourtant assez vague³⁰; il devait au début représenter un personnage qui tient le pan de son himation pour se couvrir le visage, mais il a perdu son caractère fonctionnel pour conserver l'élégance de son mouvement.

La reprise des modèles antiques dans l'iconographie byzantine et plus précisément dans la scène de la crucifixion n'est pas inconnue³¹. On trouve ce procédé appliqué à un geste différent, celui où Jean croise ses mains devant sa taille comme on le voit pour la première fois dans le Paris grec 510 (IX^e siècle)³², à une époque où les peintres ont recours à l'imagerie antique pour enrichir leur vocabulaire iconographique³³. De même, l'attitude de Jean dans les triptyques du X^e siècle, comme à Saint-Luc, pourrait avoir son origine dans ce renouveau des types iconographiques.

III. L'Ascension d'Élie (fig. 9, 10)

Le tympan du mur ouest présente sur un fond bleu foncé un vieillard vu de face dans un char représenté frontalement, tiré par quatre chevaux rouges, qui bondissent deux à deux dans une direction opposée, les deux premiers retournant la tête vers le centre de la composition. Les roues du char sont représentées de part et d'autre et n'ont pas de rapport matériel avec lui. Au-dessous sont représentés des flots devant une zone de terre verte.

La scène est facile à identifier: il s'agit de l'Ascension du prophète Élie, dont le Livre des Rois (B, 11-14)³⁴ donne la description la plus détaillée; l'événement s'y déroule en deux séquences successives, au cours desquelles Élisée est témoin et acteur.

A Saint-Luc, Élisée ne figure pas dans le cadre de la scène, il est placé d'une manière suggestive au-dessous d'elle, dans un médaillon (fig. 11). Il s'agit d'une composition de caractère elliptique à représentation frontale, qui la distingue des images de l'époque paléochrétienne où prévaut le caractère « historique » et un type d'ascension latérale. Les exemples les plus connus³⁵ contiennent les éléments narratifs de la scène (Élisée, personnification du Jourdain, personnages-témoins de la scène, paysage idyllique) et les deux séquences de l'événement, condensées parfois dans une même scène: Élie

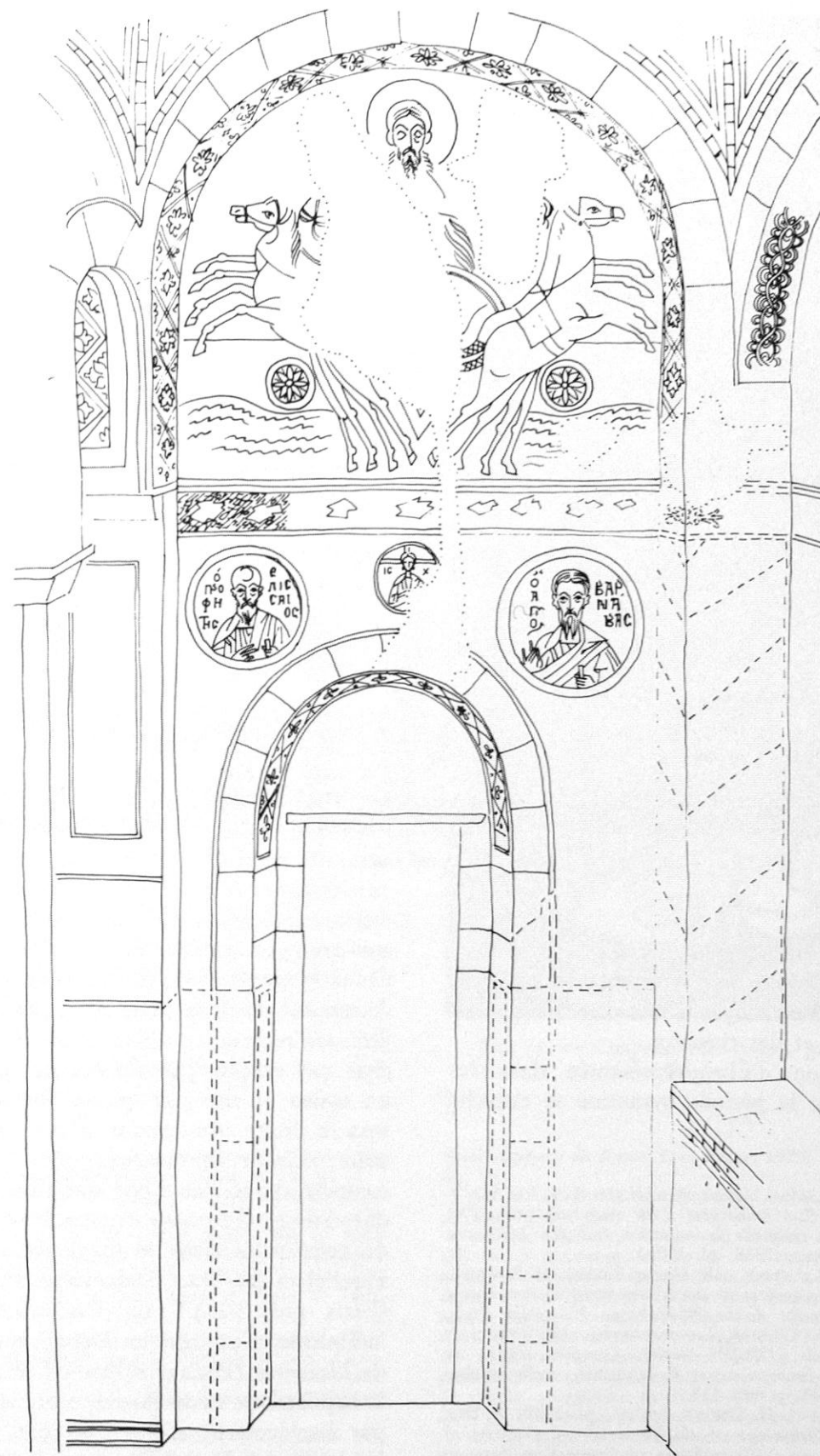


FIG. 9. — Chapelle nord-ouest: paroi ouest (dessin).

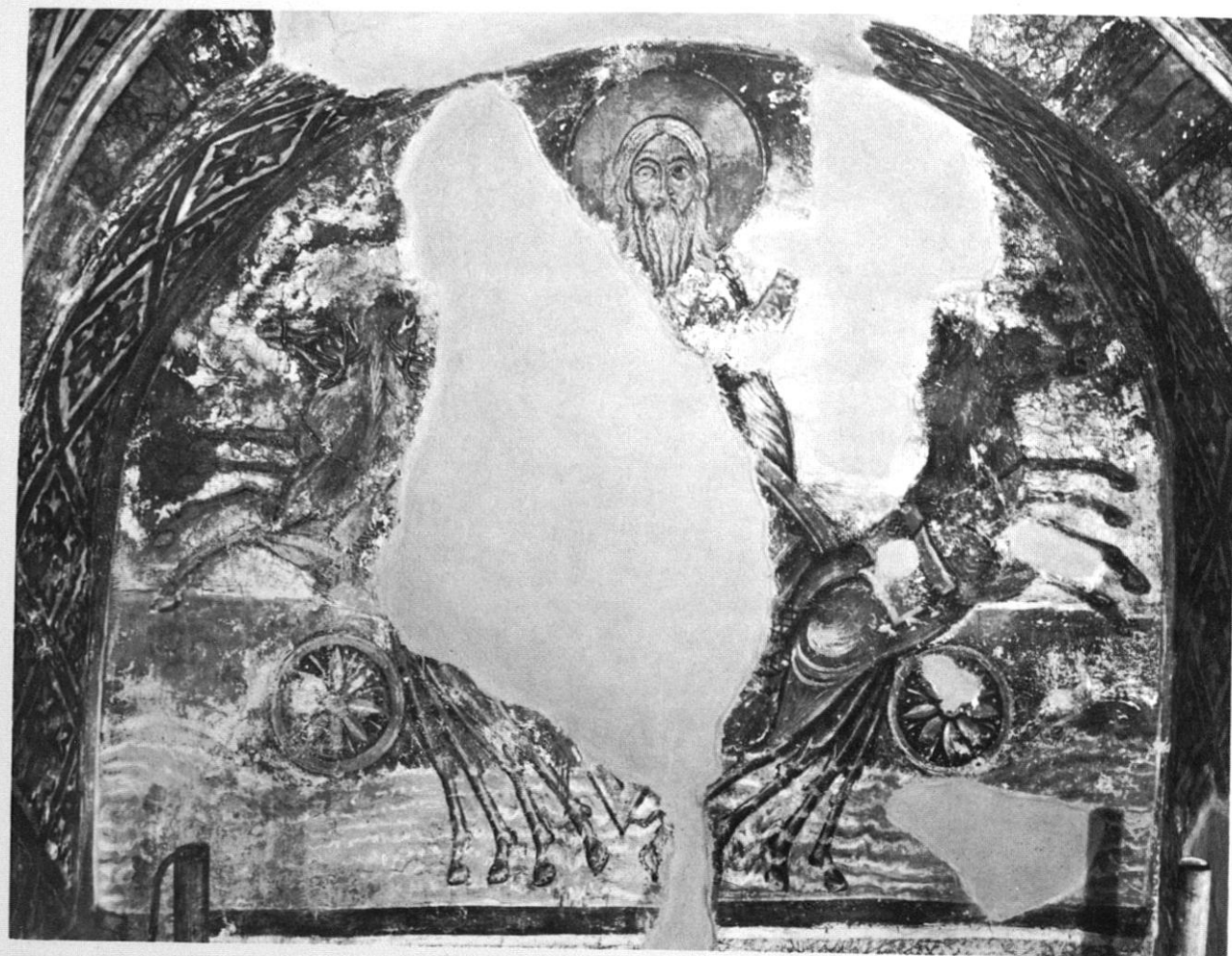


FIG. 10. — Chapelle nord-ouest : paroi ouest. Ascension du prophète Élie.

monte au ciel dans un char, Élisée reçoit le manteau d'Élie. De plus le mouvement ascensionnel est représenté au moyen d'une disposition latérale du char et des chevaux.

L'Ascension d'Élie, représentée dans les manuscrits de la période byzantine se rattache

aux exemples paléochrétiens. Dans le psautier Chludov (après 843)³⁶ (fig. 12), la scène se décompose en deux plans superposés ; en haut, Élie qui regarde vers l'arrière, s'élève dans un char très simple, fait d'une planche posée sur un essieu et tiré par quatre chevaux tournés vers la droite. Au-dessous, Élisée lève la main pour recevoir le manteau, dans un paysage composé d'une montagne rocheuse et de quelques arbres. On trouve une autre représentation de cette scène dans le manuscrit des « Sacra Parallela » de Jean Damascène du IX^e siècle (Paris grec 923)³⁷ où l'ascension s'effectue latéralement, et, dans les Homélies de Grégoire de Nazianze (Paris grec 510)³⁸, le sermon sur le baptême est aussi illustré, entre autres scènes, par l'enlèvement d'Élie : le char s'élève vers la droite, tandis qu'Élie remet son manteau à Élisée, qui se trouve sur le côté. La même scène figure dans les manuscrits de la Topographie Chrétienne de Cosmas Indicopleustes³⁹. Dans

ces représentations, Élie, monté sur un bige s'élève vers la droite et remet son manteau à Élisée. Cette scène, qui est la plus développée dans le manuscrit du Vatican (fin IX^e siècle), contient d'autres éléments narratifs comme la personnification du Jourdain, le corbeau et la montagne, ainsi que des inscriptions qui indiquent la qualité de chacun et les paroles d'Élisée comme elles sont citées dans le Livre des Rois (I, 11-13) : « Mon père ! mon père ! Char et cavalerie d'Israël ! »⁴⁰. La scène de l'Ascension du prophète se trouve encore dans le psautier 19.352 du British Museum (de 1066)⁴¹ (fig. 14) et le Vatican Barberini 372⁴². Cette fois le prophète, monté sur un quadriga qui se dirige vers la gauche, tend d'une main son manteau à Élisée, tandis que de l'autre, il lui montre le chemin qu'il doit prendre. Dans le Livre des Rois du Vatican (Vat. grec 333) (XII^e siècle)⁴³, l'enlèvement d'Élie, monté dans un quadriga, s'effectue vers la droite, tandis qu'au-dessous, Élisée tient le manteau.

Si l'on rencontre souvent l'Ascension d'Élie dans les manuscrits, elle figure rarement dans la peinture monumentale. La scène semble-t-il la plus ancienne apparaît en Cappadoce, dans l'église de Ayvali ou Pigeonnier de Güllü Dere (913-920)⁴⁴ : elle est peinte sur la voûte au-dessus du passage qui mène à une chapelle funéraire, à côté de la scène de l'holocauste d'Élie. Mais l'Ascension est construite suivant un mode de composition différent de tous ceux que nous avons vus jusqu'à présent : la frontalité. Élie, vu de face, s'élève dans un char carré, tiré par quatre chevaux qui courent en s'écartant latéralement, tandis qu'Élisée, sur l'un des

écoinçons de la voûte reçoit le manteau du prophète. Par contre, une seconde image cappadocienne de l'Ascension d'Élie qui figure parmi les peintures de Karabulut Kilisesi⁴⁵, église du début du XI^e siècle à caractère funéraire, est peinte selon la version latérale.

La même formule latérale est adoptée dans l'église de Sainte-Sophie d'Ohrid⁴⁶. L'Ascension



FIG. 11. — Chapelle nord-ouest : paroi ouest. Élisée.

(XI^e siècle). C. STORNAJOLO, *Le miniature della Topografia Cristiana di Cosma Indicopleuste*, Milan, 1908, pl. 27 ; O. DALTON, *Byzantine art and Archaeology*, Oxford, 1911, fig. 269 ; *Art byzantin-Art européen, catalogue de la IX^e exposition du Conseil de l'Europe*, Athènes, 1964, n° 366 ; W. WOLSKA-CONUS, *Cosmas Indicopleustes, Topographie Chrétienne*, I, Paris, 1968, p. 175, 208-209, fig. 23, 24 ; II, Paris, 1970, p. 202 et suiv. (texte du livre V, 140), fig. p. 203.

40. On trouve un autre exemple de l'ascension d'Élie qui s'effectue latéralement dans la Bible de la reine Christine (Vat. Reg. I, fol. 302 v°), *Lexicon der Christlichen Iconographie*, ed. Herder, I, Rome-Freiburg-Basel-Vienne, 1968, p. 607, fig. 1.

41. Fol. 51 v°. S. DER NERSESSIAN, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge*, II, Paris, 1970, p. 30, fig. 87.

42. Fol. 69 (phot. coll. Hautes Études). V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, p. 191 et 249 (bibliogr.).

43. Fol. 199 v°. J. LASSUS, *Les miniatures byzantines du Livre des Rois, Mélanges d'archéologie et d'histoire*,

École française de Rome, Paris-Rome, 1928, XLV, p. 64-66, fig. 10.

44. N. et M. THIERRY, *Ayvali kilissé ou Pigeonnier de Güllü Dere*, C.A. XV, 1965, p. 121-124, fig. 15.

45. N. THIERRY, *Monuments inédits des régions de Göreme et Mavruçan ; notion de centres ruraux et monastiques en Cappadoce rupestre* (thèse de doctorat de troisième cycle), Paris, 1969, p. 42-55 ; ID., *Quelques monuments inédits ou mal connus de Cappadoce. Centres de Macan, Cavusin et Mavruçan, Information de l'histoire de l'art*, 14^e année, n° 1, janvier-février 1969, p. 11-12. Un autre exemple d'ascension d'Élie, latéral, se trouve dans la coupole de l'église géorgienne de Hahul (XI^e siècle). Je remercie M^{me} N. Thierry qui m'a communiqué ces exemples inédits.

46. La scène est représentée au-dessus de la porte sud du narthex. P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *Les fresques du naos et du narthex de Sainte-Sophie d'Ohrid, Patrimoine culturel*, III, Skopje, 1966, n° 1, p. 19, fig. 15 (dessin) ; S. RADOJČIĆ, *Beiträge zur Geschichte der ältesten Ochrider Malerei, Sbornik Radova* (Mélanges Ostrogorsky), II, Belgrad, 1964, p. 374 ; V. LAZAREV, *Storia della pittura*, p. 159.

36. (Moscou, Mus. historique, add. grec 129, fol. 41 v°). N. KONDAKOV, *Les miniatures d'un manuscrit grec, d'un psautier du IX^e siècle de la collection Chludov à Moscou* (en russe), Moscou, 1878, pl. XII, 1.

37. Fol. 268 v° (phot. coll. Hautes Études). H. BORDIER, *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1885, p. 91 ; A. GRABAR, *Les manuscrits grecs enluminés provenant d'Italie (IX^e-XI^e siècle), Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, juillet-octobre 1970, Paris, 1971, p. 401-413.

38. Fol. 264 v°. H. OMONT, *op. cit.*, pl. XIII ; S. DER NERSESSIAN, *Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus* (Par. gr. 510), a Study of Connections between Text and Images, D.O.P. XVI, 1962, p. 198, fig. 2 ; G. GALAVARIS, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzus*, Princeton, 1969, p. 138.

39. Vat. gr. 699, fol. 66 v° (fin du IX^e siècle) ; Laur. Plut. IX, 28, fol. 146 r° et Sinait. gr. 1186, fol. 107 v°



FIG. 13. — Psautier Chludov, fol. 48 v°. Lever du soleil (phot. Coll. Hautes Études).

FIG. 12. — Psautier Chludov, fol. 41 v°. Ascension du prophète Élie (phot. Coll. Hautes Études).

d'Élie représentée parmi les peintures du rez-de-chaussée du narthex, appartient à la première décoration de l'église du milieu du XI^e siècle : le prophète s'élève dans le char tourné sur sa droite, en remettant son manteau à Élisée.

Le même type sera employé beaucoup plus tard, au milieu du XIII^e siècle dans le diaconicon de l'église du monastère de Morača (1253)⁴⁷

47. A. SKOVAN-VUKCEVIĆ, *Les fresques du XIII^e siècle au monastère de Morača*, *Sbornik Radova*, LIX, n° 5, Belgrad, 1958, p. 171, fig. 11 (en serbe).

48. A. GRABAR, *La décoration des coupes à Caryie Camii et les peintures italiennes du Dugento*, J.O.B.G., VI, 1957, réimprimé dans *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, 1968, II, p. 1062, pl. 260 b; J. AINAUD, *La peinture romane*, Amsterdam-Paris, 1963, p. 10, pl. 24. Élisée est représenté sur la même voûte, mais en dehors du cadre de l'ascension; il lève les mains vers Élie pour saisir le manteau.

49. A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, p. 22, sch. III, 8, fig. 132.

50. V. PETKOVIĆ, *La peinture serbe du Moyen Âge*, II, Belgrad, 1934, pl. LV a.

dédié au prophète Élie, de même que dans la cathédrale d'Anagni (1255)⁴⁸ au centre d'une voûte de la crypte. Mais, tandis que dans la peinture de Morača, Élie donne son manteau à Élisée, la représentation de ce dernier est omise dans l'Ascension de la crypte d'Anagni. Pourtant la scène ne perd rien de sa valeur narrative : le char qui avance vers la droite est constitué par une caisse carrée et par deux grandes roues; Élie assis à l'intérieur tend le manteau de la main droite. Élie réapparaît une nouvelle fois, dans les fresques de Saint-Nicolas Orphanos⁴⁹ et de Staro-Nagoričino⁵⁰ où il s'élève dans le ciel, dans un char représenté latéralement.

Ainsi, la seule image qui peut être rapprochée de celle de Saint-Luc pour sa formule iconographique reste celle de Ayvali en Cappadoce. Néanmoins on peut, dès à présent, proposer de distinguer deux types d'ascension, l'une



FIG. 14. — Psautier de Londres (Brit. Mus. add. 19.352, fol. 51 v°). Ascension du prophète Élie (phot. Coll. Hautes Études).

s'effectuant latéralement et l'autre frontalement.

Ces deux types d'ascension ne sont pas nouveaux dans le répertoire iconographique chrétien; tous les deux sont empruntés à l'iconographie romaine de l'apothéose impériale et de celle des héros mythologiques, de l'ascension de l'âme des défunts célèbres, et de l'enlèvement au ciel d'un personnage mythologique⁵¹. Le même type était employé pour les représentations de la course du char du soleil⁵². Tous ces thèmes reçoivent des types iconographiques similaires; le char s'élève dans le ciel latéralement ou frontalement, tandis que dans d'autres l'ascension s'effectue à l'aide d'un personnage ailé. En fait, le contenu de toutes ces images est semblable : un personnage important est héroïsé par son ascension surnaturelle.

Pour exprimer des idées semblables à celles de la mythologie antique, l'iconographie chrétienne lui emprunte ses formules⁵³. Les pre-

mières représentations de l'Ascension (mosaïque d'un mausolée situé sous Saint-Pierre du Vati-

51. A. STRONG, *Apotheosis and after life*, Londres, 1915, p. 126, 147, 227; F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942, p. 27, 95-102, 465, fig. 16, 17, pl. VII, 1, XIV, 1, XXXII; D. STRONG, *Roman imperial Sculpture*, Londres, 1961, p. 75-79, 98, fig. 91; H. SEYRIG, *Antiquités syriennes; sur quelques sculptures palmyriennes*, Syria, XVIII, I, 1937, p. 43-53, « l'attelage déployé », fig. 26, 27, 28, pl. VI, 7-11; J. MAURICE, *Numismatique Constantinienne*, Paris, 1908, I, pl. XV, 4; 1910, II, pl. XVI, 15, 16; 1912, III, pl. VI, 15; R. DELBRUECK, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin, 1926, n° 59; W.F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz, 1952, n° 56; H. PIERCE, R. TYLER, *L'art byzantin*, Paris, 1932, I, pl. 29.

52. A. STRONG, *op. cit.*, p. 64, 91, 168, 226; F. CUMONT, *Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra*, II, Bruxelles, 1896, p. 193-194, 267-268, pl. I, III, n° 6, 246; D. STRONG, *op. cit.*, pl. 140; A. STRONG, *op. cit.*, p. 64, 91, 168, 226, pl. V, 2.

53. A. GRABAR, *Martyrium*, II, p. 140 et suiv., 207; Id., *Christian Iconography*, p. 116-117; E. KANTOROWICZ, *Oriens Augusti-Lever du Roi*, D.O.P. 17, 1963, p. 135-149; F. VAN DER MEER, *Maiestas Domini, théophanies de l'apocalypse dans l'art chrétien*, Rome-Paris, 1938, p. 435 et suiv.

can⁵⁴, une autre dans l'abside de Sant'Aquilino à Milan⁵⁵) montrent un personnage nimbé dans un quadriges s'élevant obliquement, symbolisant très probablement le Christ triomphant dans le char du soleil; cette formule sera reprise et développée dans l'Ascension de l'évangile de Rabula⁵⁶, où le Christ dans la gloire est emporté dans un char de feu dont on voit les deux roues, tandis que les quatre animaux remplacent les chevaux des représentations précédentes. L'As-

54. J. TOYNBEE, J. PERKINS, *The Shrine of Saint Peter and the Vatican Excavation*, New York, 1958, p. 73, pl. 32; A. GRABAR, *Le premier art chrétien*, Paris, 1966, p. 80, fig. 74; Id., *Chr. Iconogr.*, p. 117.

55. A. CALDERINI, G. CHIERICI, C. CECHELLI, *La basilica di San Lorenzo Maggiore in Milano*, Milan, 1951, et A. GRABAR (Études critiques), C.A. IX, 1957, p. 346-348; Id., *L'âge d'or de Justinien*, Paris, 1966, p. 165, fig. 174; Id., *Chr. Iconogr.*, p. 117-118.

56. Fol. 13 b. C. CECHELLI, G. FURLANI, M. SALMI, *op. cit.*

57. A. GRABAR, *Chr. Iconogr.*, p. 11, pl. 84.

58. M. ROSS, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, II, Washington, 1968, n° 2, p. 4-6; H. PEIRCE, R. TYLER, *L'art byzantin*, II, Paris, 1934, fig. 187 b.

59. A. VASILIEV, *The Monument of Porphyrios in the Hippodrome at Constantinople*, D.O.P. 4, 1948, p. 29, fig. 2, 4, 5; A. GRABAR, *L'iconoclisme*, p. 157-158, fig. 114-116.

60. A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 63, pl. IX, 2; H. PEIRCE, R. TYLER, *Three Byzantine Works of Art: Elephant-tamer Silk, VIIIth Century*, D.O.P. 2, 1941, p. 22, 23, pl. 10 b; *Art byzantin - Art européen*, *op. cit.*, n° 572, 573, 574.

61. H. SEYRIG, *op. cit.*, p. 44; H. L'ORANGE, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo, 1953, p. 37-50, 64-79, fig. 19, 40, a, b, c, 42, 52, 53; A. GRABAR, *Trônes épiscopaux du XIe et XIIe siècle en Italie méridionale* (1954), réimprimé dans *L'art de la fin de l'Antiquité...*, I, p. 365-392; Id., *Le succès des arts orientaux à la cour byzantine sous les Macédoniens*, *Münchener Jahrbuch der Bild. Kunst*, 1951, réimprimé dans *L'art de la fin de l'Antiquité...*, I, p. 265-290.

62. A. LOOMIS, *Alexander the Great's Celestial Journey*, *Burlington Magazine*, 1918, p. 136-140; A. GRABAR, *L'empereur*, p. 94; Id., *Le succès des arts orient.*, p. 280; Id., *Trônes épiscopaux*, p. 376; Id., *Quelques exemples inconnus ou non signalés d'ascension d'Alexandrie en Italie et en Russie*, *Mélanges Orlandos*, Athènes, 1964, réimprimé dans *L'art de la fin de l'Antiquité*, I, p. 291-296; A. ORLANDOS, *Nouveau bas-relief de l'ascension d'Alexandre*, *Επετηρίς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς Ἀθηνῶν*, Athènes, 1954-1955, p. 241-249; E. COCHE DE LA FERTE, *Les objets byzantins et post-byzantins de la collection Stathatos*, Limoges, 1957, p. 34-40; G. DIMITROKALLIS, *Note sur l'ascension d'Alexandre en Italie*, C.A. XVII, 1967, p. 247; M. ROSS, *op. cit.*, n° 122, p. 87-88.

63. E. COCHE DE LA FERTE, *op. cit.*, fig. 20.

64. A. GRABAR, *Quelques exemples inconnus*, pl. 66 a.

65. Id., *Le succès des arts orientaux*, p. 280.

66. Id., *Quelques exemples inconnus*, pl. 66 c.

67. A. ORLANDOS, *op. cit.*

68. A. GRABAR, *op. cit.*, pl. 65 a.

69. E. COCHE DE LA FERTE, *op. cit.*, fig. 28.

70. A. GRABAR, *op. cit.*, pl. 64 a, b.

71. Ps. Chludov, fol. 48 v°, Brit. Mus. add. 19352, fol. 61 v°, Barberini 372, fol. 80 v° (phot. coll. Hautes Études). J. TIKKANEN, *Die Psalterillustration im Mittelalter*, *Byzantinische Psalterillustration*, Helsingfors, 1895, p. 24-

cension du Christ dans l'une des chapelles de Baouît (n° 45)⁵⁷ suit le même type: l'essieu et les roues du char sont représentés, confirmant ainsi la dépendance de ce type de représentations païennes de l'ascension et des images du Christ triomphant dans le char du soleil.

Le type frontal est repris aussi dans l'iconographie profane de l'époque byzantine: on le trouve sur un bracelet en or du VI^e siècle (fig. 16), sur des monnaies de Maurice⁵⁸, de même que sur le monument célébrant la victoire du cocher Porphyrios à Constantinople⁵⁹. D'autre part, la fréquence des représentations des empereurs victorieux sur un quadriges frontal, du VIII^e au X^e siècle⁶⁰, serait due à une influence de l'imagerie sassanide qui, à partir du III^e siècle, nous offre plusieurs exemples de l'apothéose d'un roi perse monté sur un char tiré par des animaux qui s'élèvent frontalement⁶¹.

La formule de l'ascension frontale est aussi utilisée au Moyen Âge pour l'Ascension d'Alexandre qui est emporté dans les airs par une ou deux paires de griffons⁶². Des objets des arts mineurs (bague de la collection Stathatos⁶³, sceau de plomb du musée de l'Ermitage à Leningrad⁶⁴, médaillon de la Pala d'Oro de Saint-Marc à Venise⁶⁵, diadème avec émaux cloisonnés du musée de Kiev⁶⁶), des bas-reliefs (de Constantinople⁶⁷, de Saint-Marc de Venise⁶⁸, de Saint-Démétrius de Vladimir⁶⁹) ainsi que la décoration de pavements de l'Italie du Sud (Bitonto, Otrante, dans les Pouilles)⁷⁰ témoignent du succès de cette iconographie dans l'empire byzantin, et dans les domaines périphériques.

Ainsi pouvons-nous remarquer que, contrairement à ce qui se passe pour le type iconographique de l'Ascension d'Élie (thème religieux) qui, dans la plupart des cas, suit une formule de composition latérale, les représentations profanes de l'époque byzantine donnent la préférence au type frontal.

Cette remarque pourrait être étayée par une autre observation d'une importance particulière qui permettrait de confirmer qu'à cette époque chaque type iconographique est le véhicule d'un contenu différent. Le psautier Chludov, celui de l'année 1066 du British Museum (Add. 19.352) et le Barberini 372, qui contiennent la scène de l'Ascension d'Élie, rendue selon la formule latérale (voir p. 98 et 99), montrent sur une page différente, le Lever du soleil⁷¹ pour illustrer



Fig. 15. — Psautier de Londres (Brit. Mus. add. 19.352, fol. 61 v°). Lever du soleil (phot. Coll. Hautes Études).

le psaume 50, 1 et 6⁷² (fig. 13, 15); mais le soleil est figuré sous les traits d'un personnage nimbé qui s'élève dans un char vu frontalement.

La simultanéité de ces deux images d'un type et d'un contenu différent peut nous aider à saisir l'évolution du schéma. En effet, les illustrateurs des psautiers suivaient passivement deux modèles sans s'apercevoir qu'il s'agissait de faits identiques (ascension) et employaient le modèle latéral pour l'Ascension d'Élie, tandis que le frontal était réservé à des scènes à caractère profane (ascension du soleil). De cette manière l'Ascension d'Élie à Saint-Luc prend une signification particulière, car elle montre le recours des iconographes à des prototypes profanes pour exprimer un thème religieux.

Dans un autre ordre d'idées, nous pouvons considérer l'image de l'Ascension d'Élie à Saint-Luc comme un signe dont le signifié serait l'Ascension du prophète Élie, le signifiant étant un « personnage dans un char vu frontalement ».

De la même façon, le soleil qui se lève, l'empereur dans un char, ou l'Ascension d'Alexandre (je ne prends que les exemples byzantins) seraient des signifiés respectivement des images-signes du « Lever du soleil », de « l'empereur dans un char », ou de « l'Ascension d'Alexandre », le signifiant étant partout un homme dans un char vu frontalement. On peut constater ainsi que nous sommes en présence d'une relation entre le signifié (Ascension d'Élie) et le signifiant « char frontal » qu'il a en commun avec d'autres signifiés (lever du soleil, empereur dans un char, Alexandre).

On peut ainsi retrouver dans l'art un procédé déjà relevé dans les études linguistiques, à savoir les « homonymes » iconographiques⁷³; ils sont probablement dûs à l'analogie des signi-



Fig. 16. — Bracelet en or de la collection de Dumbarton Oaks (VI^e siècle) (d'après M. Ross).

26, fig. 26, 25; S. DER NERSESSIAN, *L'illustration des psautiers grecs*, p. 32, fig. 99; V. LAZAREV, *Storia della pittura*, pl. 190.

72. « Le Dieu des dieux, Yahvé, parle et appelle la terre. Du lever du soleil à son couchant depuis Sion, beauté parfaite, il resplendit. » (trad. École Bibl. Jérus.). Même disposition du char du soleil dans le *Psautier de Bristol* 40731, fol. 80 v°; S. DUFRENNE, *L'illustration des psautiers grecs*, p. 58, fig. 52. Voir aussi le manuscrit de *Ptolémée du Vatican* cod. gr. 1291, fol. 9 r° (IX^e siècle) et un livre d'astronomie de la bibliothèque de Boulogne (vers 1000) (ms. 188, fol. 32 v°); K. WEITZMANN, *Die Byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, Berlin, 1935, pl. 1, 1; M. CHATZIDAKIS, A. GRABAR, *La peinture byzantine et du Haut Moyen Âge*, Paris-Amsterdam, 1965, pl. 176, p. 59.

73. A. GRABAR, *Chr. Iconogr.*, p. XLIX.

fiés, mais peut-être aussi (en ce qui concerne le lever du soleil) à la communauté des images acoustiques ; car « ilios » = soleil, et « ilias » = Élie.

★

La relation trouvée entre l'Ascension d'Élie et le Lever du soleil est également attestée par les textes des Pères de l'Église ; Jean Chrysostome disait que la représentation d'Élie aurait influencé les poètes et les peintres qui montraient le soleil sur un char étincelant, tiré par des chevaux de feu qui s'élèvent dans le ciel⁷⁴.

D'autre part, le nom d'Élie est mentionné dans la « Commendatio animae »⁷⁵, prière liturgique composée par Grégoire d'Antioche, qui demande à Dieu de délivrer l'âme de ses serviteurs comme il a délivré Élie de la mort commune. De même pour saint Irénée, dans « adversus haereses »⁷⁶, l'enlèvement d'Élie symbolise la résurrection des corps.

L'Ascension d'Élie a été mise aussi en relation avec l'Ascension du Christ ; ainsi, Jean Chrysostome dans son homélie « in ascensionem Domini »⁷⁷ compare-t-il les deux ascensions tout en indiquant leur différence. D'autre part, Grégoire de Nazianze, dans l'homélie « de filio »⁷⁸, fait allusion au Christ sur la Montagne qui devient plus lumineux que le soleil. Mais dans une autre homélie, sur le Baptême⁷⁹, Grégoire évoque l'exemple de l'Ascension d'Élie au-dessus des eaux du Jourdain pour montrer les points communs des deux « purifications »,

celle qui a lieu par le sacrement du baptême et celle d'Élie qui se purifie en traversant les flots du Jourdain après sa mort. On trouve encore d'autres passages qui attestent une tendance à considérer Élie comme un exemple de la vie monastique ; ainsi saint Athanase écrit dans « historia arianorum ad monachos » : « ... car Élie était seul quand il était persécuté. Et c'est lui que Dieu nous a donné comme exemple »⁸⁰, tandis que dans les évangiles (Luc, I, 17, Matthieu, XVII, 10-13, Marc, IX, 12-13) on trouve des passages qui mentionnent Élie comme prédécesseur de Jean le Précurseur.

Ces textes montrent que la scène de l'Ascension d'Élie pouvait recevoir une valeur différente selon le contexte, de même que la valeur des mots est déterminée par le passage où ils sont employés. Ainsi une première valeur était reliée au caractère funéraire de la scène d'après le texte de la « commendatio animae » (images des catacombes et des sarcophages). Une autre était intégrée dans la narration ; il s'agit des représentations des manuscrits (Livre des Rois, Topographie de Cosmas Indicopleustès, *Sacra Parallela* de Jean Damascène et psautiers), tandis que celle du Paris grec 510 se réfère à l'homélie du baptême. Par contre, dans les représentations des églises, la valeur religieuse de l'image n'est pas aussi nette. La scène à Ayvali et Karabulut Kilissé de Cappadoce pourrait avoir une valeur funéraire vue l'existence de tombeaux dans ces églises, mais on pourrait également penser à l'influence exercée par le culte sur le choix des thèmes iconographiques représentés dans les églises.

★

Comme nous l'avons vu plus haut, la première représentation connue de l'Ascension du prophète Élie dans une église se trouve à Ayvali Kilissé ou Pigeonnier de Güllü Dere qui, d'après une inscription, a été décorée entre les années 913 et 920, pendant le règne de Constantin VII Porphyrogénète⁸¹. Le fondateur de la dynastie macédonienne, Basile I^{er}, avait une grande dévotion pour le prophète qui avait joué un rôle important aux débuts de sa vie et qui l'avait aidé à vaincre ses ennemis⁸². Une peinture du manuscrit des homélies de Grégoire (Paris grec 510, fol. C v^o)⁸³, exécuté pour Basile I^{er} en 880-883, en témoigne. On y voit l'empereur

assisté par le prophète Élie qui tient un étendard (labarum) et par l'archange Gabriel qui lui pose la couronne sur la tête. Des légendes indiquent : « Saint Élie », « Basile Despote », « Archistratège (chef des armées) Gabriel » ; une autre qui encadre la représentation dit : « ... Εμφανώς νίκην κατ' ἐχθρῶν Ἡλίας ὑπογράφει. Ὁ Γαβριὴλ δὲ τὴν χαρὰν προμηνύων Βασίλειε, στέφει σε κόσμου προστάτην. » ... Comme on peut le voir, Élie signe la victoire contre les ennemis, alors que Gabriel en prédisant la joie, Basile, te couronne protecteur du monde »⁸⁴.

Pour toutes ces raisons, Basile fit ériger ou restaurer à Constantinople plusieurs sanctuaires dédiés à la mémoire du prophète qui le protégeait. Il construisit une église à l'intérieur du Palais Sacré et un oratoire dans la Nouvelle Église (Néa), où l'on gardait la mélote du prophète⁸⁵ ; l'empereur s'y rendait le 20 juillet, jour anniversaire de l'Ascension d'Élie⁸⁶.

Le culte du prophète Élie, si répandu pendant le règne de Basile, a conservé son importance pendant les siècles suivants. Ainsi, le Synaxaire de Constantinople signale-t-il pour le 13 janvier la consécration d'une église au prophète Élie dans le monastère de « Vathyryax », construite pendant le x^e siècle⁸⁷, tandis que la popularité du prophète se manifestait à chaque anniversaire de son Ascension, le 20 juillet, par des fêtes qui duraient plusieurs jours⁸⁸.

★

L'Ascension d'Élie à Saint-Luc fut exécutée à une époque où le culte du prophète devait être toujours vivant. D'autre part, le personnage d'Élie, comme exemple de vie monastique, était bien à sa place dans une chapelle du catholicon d'un monastère ; mais la disposition même de la chapelle justifie le choix d'un thème qui se réfère à la voie que prend l'âme après la mort. La présence du tombeau en forme d'arcosolium qui est situé dans le mur nord (fig. 1), l'ouverture de la chapelle en face du tombeau de Saint-Luc placé sur le côté Est du bras nord de la croix du catholicon, suggèrent une fonction funéraire⁸⁹. Le buste de Saint-Luc au-dessus de la porte est (fig. 17), qui relie la chapelle au bras nord, représenté encore une fois en mosaïque sur la surface opposée, indique par sa place le rapport de cette chapelle avec le tombeau. Ce rapport est effectivement attesté par le choix



FIG. 17. — Chapelle nord-ouest : paroi est. Saint Luc au-dessus de la porte qui relie la chapelle au compartiment contenant le tombeau du saint.

74. F. CABROL, H. LECLERC, *Diction. d'archéol. chrét. et de liturgie*, IV, 2, col. 2671.

75. *Ibid.*, col. 2672 : Libera, Domine, animam servi tui N. sicut liberasti Elia de morte communi. L. REAU, dans *Élie le prophète, Études Carmélites*, Bruges, 1956, I, p. 240.

76. MIGNE, P.G. VII, 1134.

77. *Ibid.*, L, 449-450.

78. *Ibid.*, XXXVI, 2, col. 100.

79. *Ibid.*, XXXVI, 2, col. 364-365 ; S. DER NERSESSIAN, *Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus*, p. 200.

80. MIGNE, P.G. XXV, 752, § 47.

81. N. et M. THIERRY, *Ayvali kilissé*, p. 99-101.

82. A. VOGT, *Basile I^{er} et la civilisation byzantine à la fin du IX^e siècle*, Paris, 1908, p. 26 ; G. MORAVSIK, *Sagen und Legenden über Kaiser Basileios I*, D.O.P. XV, 1961, p. 90-91 ; R. JANIN, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin ; Constantinople, les églises et les monastères*, Paris, 1953, p. 143-145.

83. H. OMONT, *op. cit.*, pl. XIX. Une première représentation du couronnement de Basile par Élie et l'archange apparaît au-dessous du fond doré du fol. B v^o. S. DER NERSESSIAN, *op. cit.*, p. 198.

84. H. BORDIER, *op. cit.*, p. 61.

85. R. JANIN, *op. cit.*, p. 143-144 ; J. EBERSOLT, *Le Grand palais de Constantinople*, p. 133, 136, 137.

86. R. JANIN, *op. cit.*, p. 144 ; A. VOGT, *op. cit.*, p. 398. Basile a rebâti et orné de mosaïques une église au lieu-dit « Petriion », et une autre dans le palais des Pégées, R. JANIN, *op. cit.*, p. 144-145.

87. H. DELEHAYE, *Synaxarium Ecclesiae Constantinop.*, p. 84 et 390.

88. « Pour une suite de deux ou trois jours de cantiques de « fin de messe », des processions, des banquets rehaussés de danses, des « acta » acclamés par les dèmes, des courses à pied, puis des courses de chevaux et de nouveau des banquets », Constantin PORPHYROGÉNÈTE, *De cerimoniis*, II, p. 776-779 ; V. COTTAS, *Le théâtre à Byzance*, Paris, 1931, p. 86 ; LUITPRANDI, *Legatio ad Nicephorum Phocam*, ed. Bonn, p. 356 ; S. RADOJČIĆ, *op. cit.*, p. 374.

89. G. BABIĆ, *Les chapelles annexes*, p. 164-166 (chapelle à fonction semblable à Nerezi, *ibid.*, p. 167, et peut-être aussi à Daphni, G. MILLET, *Daphni*, p. 24, 38-39.

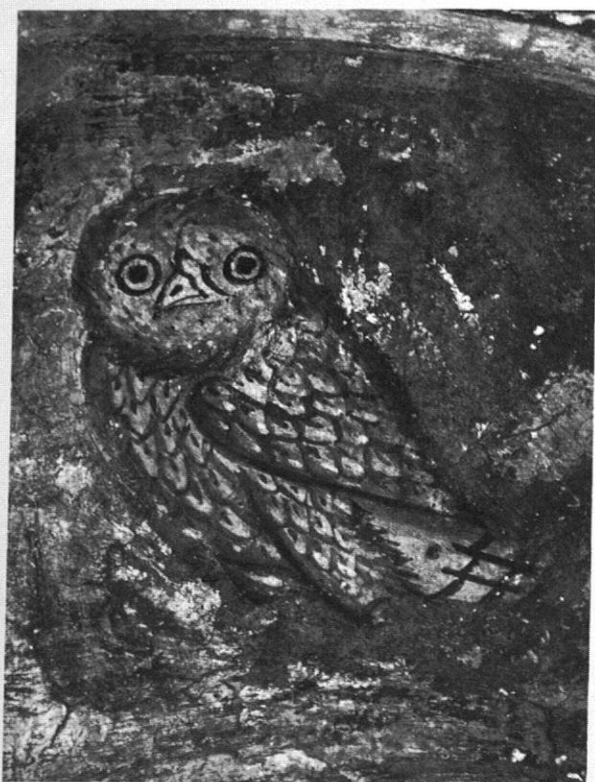


FIG. 18. — Chapelle nord-ouest : paroi sud. Chouette.

90. F. CABROL, H. LECLERC, *op. cit.*, II, 2, col. 1834-1842, fig. 2008, 2009.

91. A. DIMITROV, *Le système décoratif et la date des peintures murales du tombeau antique de Silistra, C.A. XII*, 1962, p. 36, fig. 2.

92. Par. gr. 510, fol. 43 v°; Dionysiou, cod. 61, fol. 35 r°; H. BORDIER, *op. cit.*, p. 69; K. WEITZMANN, *Aus den Bibliotheken des Athos*, Hambourg, 1963, p. 87-93; A. PAPADOPOULOS-KERAMEUS, *Denis de Fourna, Manuel de l'iconographie chrétienne*, Saint-Petersbourg, 1909, p. 144, 178, 181.

93. M. WLATISLAV-MITROVIĆ, N. OKUNEV, *La Dormition de la sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe, B.S. III*, 1931, p. 134-180, fig. 11, 12, pl. III, VII, VIII. Autre signification de ce motif: P. FÉVRIER, C. POIN-SOT, *Les cierges et l'abeille, C.A. X*, 1959, p. 154-156, signalent le rapport des cierges avec la liturgie pascale qui comporte une bénédiction du cierge. Candélabres d'un caractère décoratif dans les églises de Bačkovo et d'Acheiropoïetos à Salonique: A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 55, pl. 1 b; A. XYNGOPOULOS, *Les fresques des quarante martyrs dans l'Acheiropoïetos de Thessalonique*, 'Αρχαιολογική 'Εφημερίς, 1957, Athènes, 1960, p. 8, 17, fig. 13.

94. Cod. med. gr. I, fol. 475 (paraphrase des Ornithiaka de Denis Philadelfeus). P. BUBERL, H. GERSTINGER, *Die Byzantinischen Handschriften, I: Der Wiener Dioskurides und die Wiener Genesis*, Leipzig, 1937, p. 5-62, pl. XVIII.

95. F. CABROL, H. LECLERC, *op. cit.*, 111, 1, col. 1462-1464. Deux chouettes décorent l'arc sous lequel est placé Jean le Théologien dans le manuscrit n° 5 d'Andréaskiti, A.M. FRIEND, *The Portraits of the Evangelists, in Greek and Latin Manuscripts, Art Studies*, V, 1927, p. 125, pl. 11, 20. Une autre dans la mosaïque de l'abside de Saint-Clément à Rome, H. TOUBERT, *Un renouveau paléochrétien à Rome au début du XII^e siècle, C.A. XX*, 1970, p. 147-148; aussi dans le Par. gr. 135, fol. 105 r°: T. VELMANS, *C.A. XVII*, 1967, fig. 5.

des scènes qui sont directement liées aux thèmes de la mort et de la résurrection. La présence de la Crucifixion pour la troisième fois dans l'église (dans la mosaïque du narthex, dans la fresque de la crypte) montre l'importance de son rôle dans la chapelle, alors que j'ai expliqué plus haut la relation de la scène de l'Ascension d'Élie avec le sort de l'âme après la mort.

Pour renforcer cette manière de considérer la décoration de la chapelle, comme essentiellement d'esprit funéraire, on pourrait ajouter que ces thèmes principaux relatifs à la mort et à la résurrection sont accompagnés d'autres, secondaires, qui soulignent cet aspect.

Ainsi, les deux candélabres avec les cierges allumés (fig. 1) se rencontrent dans l'iconographie funéraire depuis l'époque paléochrétienne, disposés de part et d'autre du défunt ou du martyr⁹⁰, tandis que dans une tombe de Silistra en Bulgarie⁹¹, ils sont placés de part et d'autre de la porte d'entrée. Nous retrouvons également deux cierges allumés sur leurs candélabres à la tête du lit funéraire des personnages saints⁹² ainsi que sur plusieurs représentations de la Dormition de la Vierge⁹³.

Un autre motif peu commun a une valeur semblable à celle des candélabres. C'est la chouette qui figure au-dessus du trivilon et en face du tombeau (fig. 18). Peinte de la même manière que celle du manuscrit du Dioscuride de Vienne⁹⁴, elle tenait une place analogue à celle qu'on lui attribuait depuis l'époque romaine⁹⁵; elle venait se poser sur les maisons de ceux qui allaient mourir, ou dans les cimetières, légende qui survit aujourd'hui encore à travers les mythes et les traditions populaires de la Grèce.

CHAPELLE SUD-OUEST

I. La chapelle sud-ouest contient des figures des saints. L'unique scène évangélique est représentée sur les tympans des murs est et nord (fig. 19, 20). Le tympan du mur est (zone supérieure de la décoration), assez curieusement délimité par une imitation de deux colonnettes en marbre, contient une seule figure projetée sur un fond uni bleu foncé (fig. 21). C'est le Christ qui marche vers le côté nord; vu de trois quarts, dans une attitude instable due à l'entrecroisement maladroit des jambes, il donne la bénédiction de la main droite, dans l'autre main

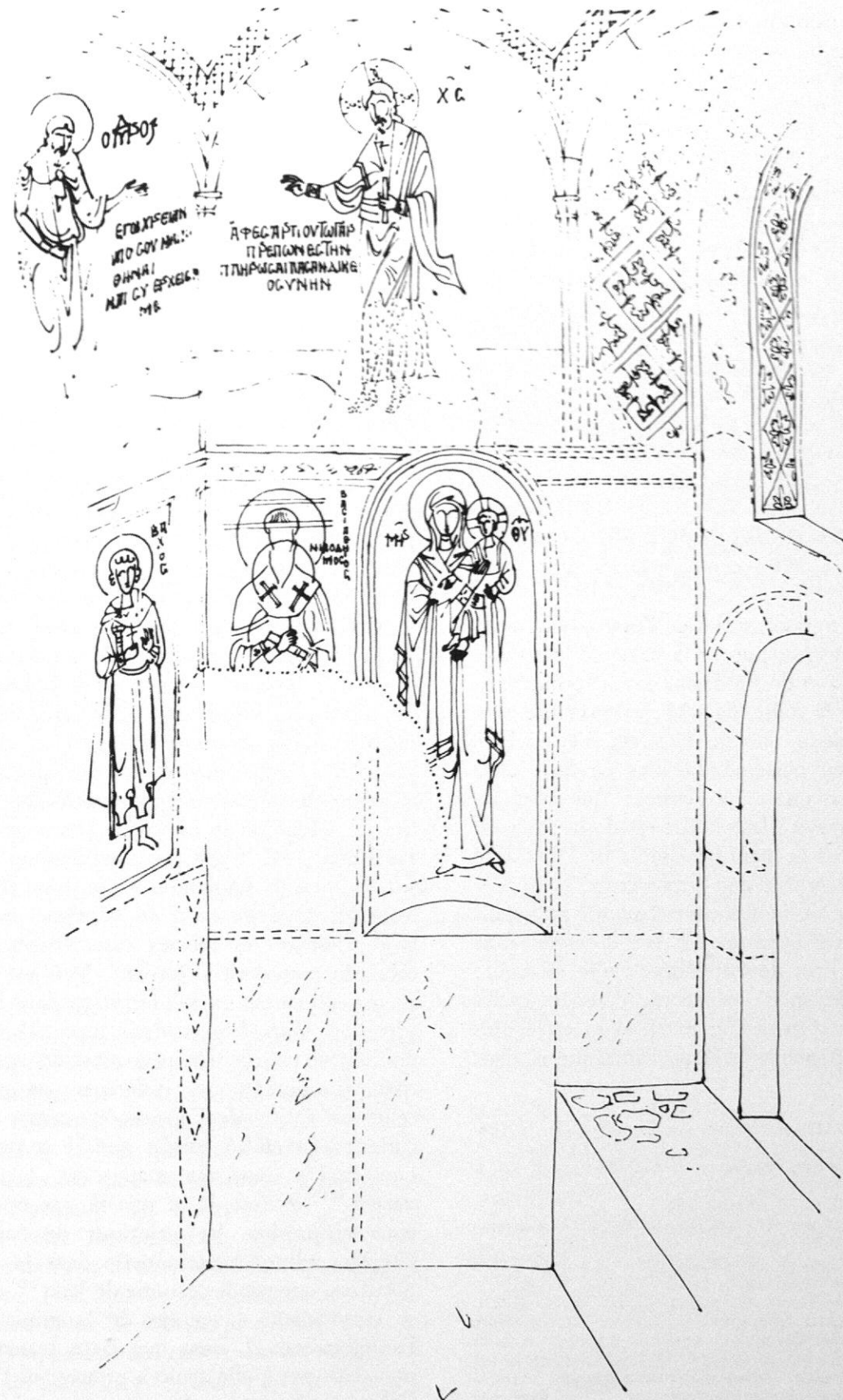


FIG. 19. — Chapelle sud-ouest : paroi est (dessin).

il tient un rouleau fermé. Vêtu d'un himation aux manchettes brodées et d'un chiton bleu foncé, il porte un nimbe crucifère. A côté de lui on lit l'inscription : ΑΦΕΣ ΑΡΤΙ ΟΥΤΩ ΓΑΡ ΠΡΕΠΩΝ ΕΣΤΗΝ ΠΛΗΡΩΣΑΙ ΠΑΣΑΝ ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΗΝ « Laisse faire maintenant, car il est convenable que nous accomplissions ainsi tout ce qui est juste. »

Dans une disposition pareille du tympan nord on voit le Prodrome tourné vers le Christ (fig. 20). Il tend la main droite vers lui et il tient une croix à long manche dans la main gauche. Il est vêtu d'un long chiton et d'un manteau qui, agrafé au milieu de la poignée, se rabat en arrière en laissant apparaître sur l'épaule droite les crins blancs de sa mélote (fig. 22). A côté de lui on voit l'inscription : ΕΓΩ ΧΡΕΙΑΝ ΕΧΩ ΥΠΟ ΣΟΥ ΒΑΠΤΙΣΘΗΝΑΙ ΚΑΙ ΣΥ ΕΡΧΕΙ ΠΡΟΣ ΜΕ « C'est moi qui ai besoin d'être baptisé par toi et tu viens à moi. »

Les inscriptions, tirées de l'évangile de Matthieu III, 14-17, évoquent la scène de la rencontre du Christ et du Prodrome avant le Baptême. Le décor de la voûte (fig. 23) qui surmonte cette scène indique le contexte dans lequel elle a lieu. Un ciel bleu parsemé d'étoiles contient dans un médaillon une croix gemmée, qui émet des rayons lumineux ; la branche est de la croix est remplacée par la main bénissante de Dieu dont le doigt est orné d'une petite croix.

La scène de la Rencontre, plutôt rare dans l'iconographie byzantine, a été observée dans certaines églises de Cappadoce ; elle ne figure jamais isolée, mais, incorporée dans les cycles de la vie du Christ, fait partie d'un cycle plus étendu du Baptême⁹⁶. Dans l'ancienne et dans

la nouvelle église de Toçalé⁹⁷, Jean, en costume antique, s'agenouille devant le Christ qui, debout, incline la tête vers lui ; une inscription reprend le même passage de Matthieu. La scène est représentée dans les églises des Saints-Apôtres près de Sinassos, de Belli et de Keledjlar⁹⁸.

Leur type iconographique est caractérisé par l'attitude de Jean agenouillé, vêtu du chiton et de l'himation et par les inscriptions reproduisant le passage de Matthieu. La même place dans la narration est occupée par l'image du tétra-évangile de la Laurentienne (VI. 23, fol. 8 r°)⁹⁹, mais ici Jean ne s'agenouille pas devant le Christ ; debout et en costume antique il vient à sa rencontre.

Dans le manuscrit Panteleïmonos 2 au Mont-Athos (XI^e-XII^e siècle)¹⁰⁰ nous trouvons une page entière (fol. 221 r°) consacrée à l'illustration de ce passage de Matthieu (fig. 24). La scène est isolée des autres séquences du cycle ; le Christ s'approche du Précurseur qui reste debout comme dans l'image de la Laur. VI. 23 et croise les mains ; il est vêtu de l'himation et du chiton qui laisse apparaître les crins de sa mélote, d'une manière analogue à celle de Saint-Luc. Nous devons encore signaler les représentations dans les manuscrits des Homélies de Grégoire de Nazianze (Paris grec 533, Paris grec 543)¹⁰¹ qui correspondent au sermon sur les « saints lumineux » ; la scène n'est pas isolée du reste du cycle du Baptême, mais son type présente les mêmes caractéristiques que celui du manuscrit précédent. Jean est debout et vêtu du chiton et de l'himation dans le Paris grec 533, mais dans le Paris grec 543 il porte une simple mélote. On peut ainsi dégager deux types iconographiques différents : le premier, celui des églises de Cappadoce, montre le Précurseur agenouillé, tandis que le second, que l'on trouve dans les manuscrits, le montre debout¹⁰², et c'est de ce type-là que nous pouvons rapprocher les peintures de Saint-Luc. Par leur place exceptionnelle dans la décoration ainsi que par le costume de Jean¹⁰³, celles-ci se rapprochent davantage de la miniature de Panteleïmonos 2, bien que cette ressemblance ne suffise pas à elle seule à prouver ni l'origine ni la date de ce type. Je me contenterai donc de la signaler, et après avoir examiné le décor de la voûte, de voir le rôle spécifique de cette décoration dans la chapelle.

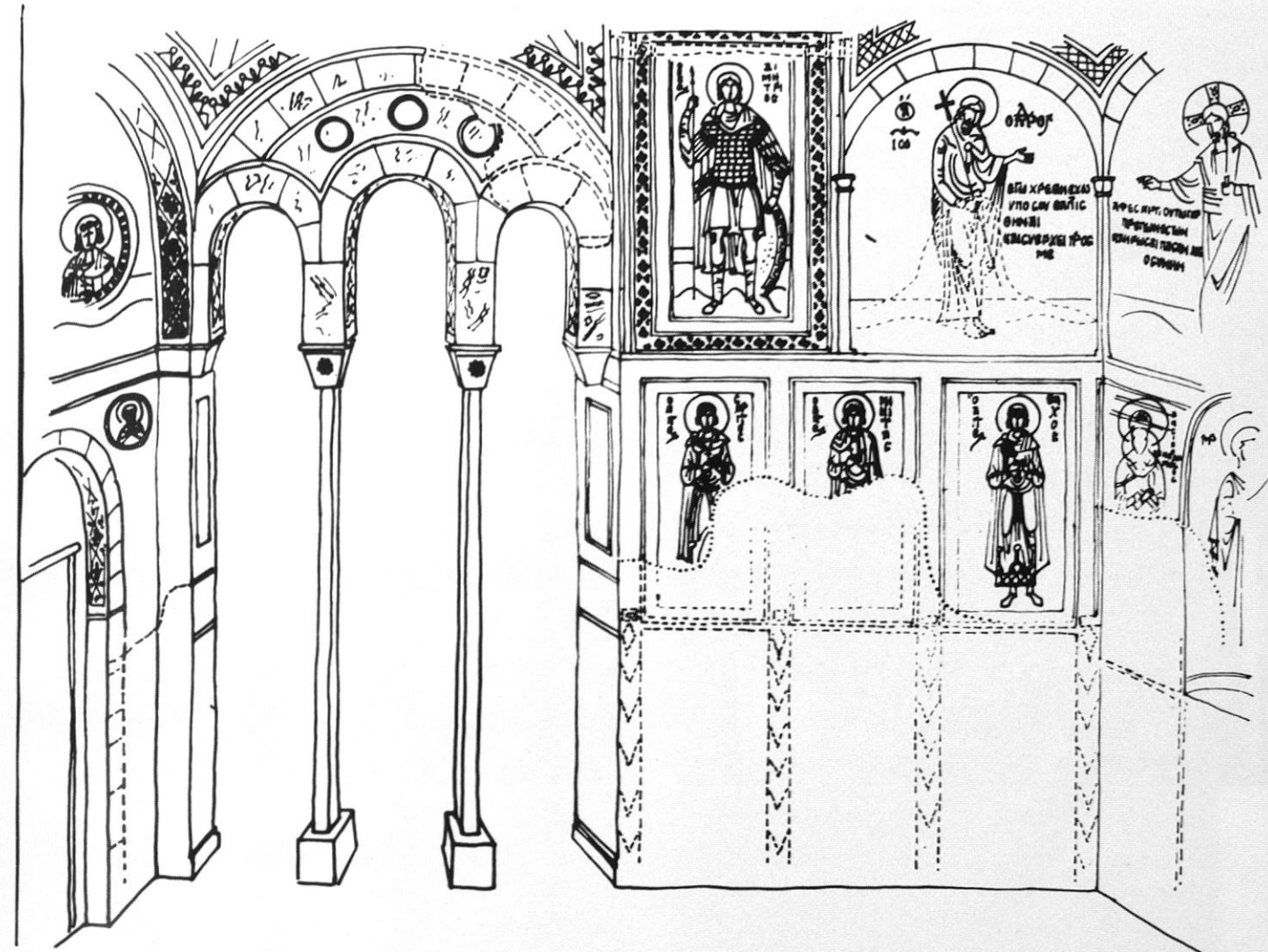


FIG. 20. — Chapelle sud-ouest : paroi nord (dessin).

Le décor de la voûte¹⁰⁴ (fig. 23) rappelle le décor des absides et des voûtes des monuments du premier art chrétien et de l'époque de Justinien. La croix gemmée et lumineuse évoque celle qui, selon la tradition, serait apparue dans le ciel de Jérusalem en 351¹⁰⁵ ; elle est représentée dans la voûte du mausolée de Galla Placidia¹⁰⁶ au milieu d'un ciel étoilé comme celui de Saint-Luc, sur l'abside des Apôtres de Nola¹⁰⁷ et celle de Saint-Apollinaire-in-Classe, bien que le symbolisme de l'image dans cette église ne soit pas le même¹⁰⁸. Le ciel étoilé réapparaît au centre de la voûte du chœur de Saint-Vital¹⁰⁹, mais c'est la mosaïque de la petite basilique de Sainte-Marie de Casanarello¹¹⁰ qui est la plus proche de la peinture de Saint-Luc : au milieu de la voûte étoilée une croix est inscrite dans un médaillon. C'est une

décoration analogue qu'ont reçue les voûtes de certains baptistères (Doura, San Giovanni-in-Fonte à Naples, Albenga)¹¹¹ ; le ciel étoilé avec

96. G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie*, p. 186-210.

97. JERPHANION, *Cappadoce*, I, p. 275, 334, pl. 65, 1, 77, 1.

98. *Ibid.*, II, p. 70, 281, pl. 182, 2 ; I, p. 217, pl. 48, 2.

99. T. VELMANS, *Le tétraévangile de la Laurentienne*, Paris, 1971, p. 22, fig. 17.

100. (Rossicon). K. WEITZMANN, *Aus den Bibliotheken des Athos*, Hambourg, 1963, p. 81-83.

101. H. OMONT, *op. cit.*, p. 52, 57, pl. CV, 10, CXXIII.

102. Le même type dans les peintures de Gračnica et du Mont-Athos (Dionysiou). Les deux types sont signalés par MILLET, *op. cit.*, p. 198-200. Le type Cappadocien est relié à des citations brèves (Chronicon Pascale, Évangile des douze Apôtres), tandis que l'autre, attribué à la peinture du Mont-Athos, est accompagné de citations plus « poétiques », *ibid.*, p. 201.

103. D'après MILLET, *op. cit.*, p. 202, le chiton et l'himation caractérisent la fonction de Jean comme prophète, tandis que la mélote traduit ses vertus humaines.

104. G. LAMBAKIS, *Mémoires sur les antiquités chrétiennes de la Grèce*, Athènes, 1902, p. 74, fig. 142.

105. A. GRABAR, *Martyrium*, II, p. 276.

106. F.W. DEICHMANN, *Früchrisliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden, 1958, pl. 19 ; A. GRABAR, *op. cit.*, II, p. 110-111, 191.

107. C. IHM, *Die Programme der Christlichen Apsismalerei*, Wiesbaden, 1960, p. 80-83 et 179-181.

108. F.W. DEICHMANN, *op. cit.*, pl. 387-388 ; A. GRABAR, *op. cit.*, II, p. 28, 53, 75. La croix est intégrée dans une composition qui évoque la Transfiguration ; *Id.*, *L'Âge d'Or de Justinien*, Paris, 1966, p. 136, pl. 153.

109. Le centre de la voûte est occupé par l'agneau. F.W. DEICHMANN, *op. cit.*, pl. 346.

110. G. BOVINI, *I mosaici di Santa Maria della Croce di Casanarello*, *Corsi di cultura sull'arte Ravennate e bizantina*, IV, 1964, p. 40, fig. 3.

111. Dura : ciel bleu étoilé. San Giovanni in Fonte : ciel étoilé et monogramme du Christ couronné par la main



FIG. 21. — Chapelle sud-ouest : paroi est.
Le Christ.

une croix monogramme du Christ symbolisait le royaume céleste ouvert aux néophytes par le baptême¹¹² et nous reconnaissons ce symbolisme

divine. Albenga : ciel étoilé et croix-monogramme. A. GRABAR, *op. cit.*, p. 110; L. DE BRUYNE, *La décoration des baptistères paléochrétiens*, Actes du V^e Congrès Intern. d'Arch. Chrét. à Aix-en-Provence, 1954, p. 343 et suiv.; M. ROSTOVZEFF, *The Excavation at Dura-Europos, Preliminary Report...*, 1931-1932, New Haven, 1934, p. 255, pl. XLI; J.L. MAYER, *Le baptistère de Naples et ses mosaïques*, Fribourg, 1964, p. 25-27, pl. III; P. PARISET, *I mosaici di S. Giovanni in Fonte*, C.A. XX, 1970, p. 4, fig. 9; C. CECHELLI, *op. cit.*, p. 84, fig. 66; M. VAN BERCHEM, E. CLOUZOT, *Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle*, Genève, 1924, p. 114, fig. 128.

112. L. DE BRUYNE, *op. cit.*, p. 355 et suiv.; K. LEHMAN, *The Dome of Heaven*, *Art Bulletin*, 27, 1945, p. 1-27; A. FROLOW, *Le bassin de la grande basilique de Caricini-Grad*, R.E.G., 82, n° 389-390, janvier-juin 1969, p. 97.

113. Dans les églises de Cappadoce des croix de toutes formes et dimensions occupent les plafonds; elles ont une valeur différente de celle que nous croyons reconnaître à Saint-Luc. N. et M. THIERRY, *Nouvelles églises*, p. 131-133; A. GRABAR, *op. cit.*, p. 283.

114. G. MILLET, *op. cit.*, p. 209 (miniatures des Par. gr. 115, Copte 13, Leningr. gr. 21), p. 172, 173, fig. 123, 124, 125 (mosaïque de Saint-Luc); E. STIKAS, *Chronique des travaux*, pl. 59, a, b.

115. MIGNE, P.G. X, 1188; MILLET, *op. cit.*, p. 209.

116. R. SCHULTZ, S. BARNESLEY, *op. cit.*, p. 19, 33, fig. 22; G. BABIĆ, *op. cit.*, p. 162-167.



FIG. 22. — Chapelle sud-ouest : paroi nord.
Saint Jean le Précurseur.

sur la voûte de Saint-Luc qui présente en plus la main divine bénissante¹¹³. Son rapport avec le Baptême du Christ est attesté dans l'iconographie de cette scène¹¹⁴, car elle traduit les textes qui la décrivent (Matthieu III, 17, Marc I, 11, Luc III, 22); le rôle de la main est précisé davantage par un texte du pseudo-Grégoire de Nazianze : « Le Dieu unique ouvrit les portes du ciel et fit descendre le Saint-Esprit, semblable à une colombe, sur la tête de Jésus, tandis que Dieu le montrait du doigt »¹¹⁵).

II. Le décor de la voûte, ainsi que la scène de la rencontre du Christ et de saint Jean avant le baptême, scène unique dans la chapelle, nous amènent à penser que la chapelle avait une fonction en rapport avec ce sacrement.

D'ailleurs, la découverte en cet endroit d'une vasque de marbre devait conduire Schultz et Barnesley à considérer la chapelle comme un baptistère¹¹⁶. Cependant si nous sommes renseignés sur l'emplacement et la disposition des baptistères paléochrétiens, nous le sommes beau-

coup moins sur ceux du Moyen Âge, et l'absence ici des autres scènes du cycle du baptême posent le problème du choix qui a été opéré. C'est pourquoi, il a paru utile d'examiner certains baptistères byzantins, et d'essayer d'établir le rapport du passage de Matthieu, illustré dans la chapelle, avec les textes et la liturgie.

L'église de Sainte-Sophie à Constantinople était flanquée d'un baptistère sans communication avec l'église et situé à l'angle sud-ouest¹¹⁷. Le pèlerin russe, Antoine de Novgorod, qui avait visité Constantinople en 1200, note qu'il y avait vu « peinte toute l'histoire du baptême du Christ..., comment Jean enseigne le peuple et comment les petits enfants et les hommes se jettent dans le Jourdain »¹¹⁸.

Le baptistère de Sainte-Sophie de Kiev se trouve dans la partie sud du narthex à côté de la tour sud¹¹⁹. Son décor comporte le Baptême dans la conque d'une abside, les quarante martyrs, un évêque (saint Basile) et quelques autres figures de saints¹²⁰.

Le baptistère de Saint-Marc de Venise, ajouté ultérieurement au bâtiment initial, — peut-être au XIII^e siècle¹²¹ —, se trouve à l'emplacement de la chapelle sud-ouest. Les sujets représentés sont assez variés : cycle des rois Mages, Fuite en Égypte, Baptême du Christ, le festin d'Hérode, la décapitation du Prodre, l'histoire de Zacharie et d'Élisabeth et la Crucifixion. Une première coupole y portait l'image du Christ et des apôtres, tandis que la seconde offrait la représentation de l'Ancien des Jours¹²².

Ces comparaisons montrent que la chapelle réservée aux baptêmes occupait une place analogue à celle de la chapelle de Saint-Luc, sur le côté sud-ouest de l'église. Dans leur décor,

117. J. EBERSOLT, *Sainte-Sophie de Constantinople. Étude de topographie d'après les cérémonies*, Paris, 1910, p. 2, 33; E. JANIN, *op. cit.*, p. 479-480.

118. *Le livre du pèlerin. Itinéraires russes en Orient*, trad. B. DE KHITROWO, Genève, 1889, I, p. 86 et suiv.; G. MILLET, *op. cit.*, p. 207 et note 5.

119. N. OKUNEV, *Le baptistère de la cathédrale Sainte-Sophie à Kiev*, *Zapiski Otd. Russ. et Slav. Archeol. Imp. Russ. Arch. O-va*, X, 1915, p. 113-137; Id., *Un type de baptistère byzantin*, *Rev. Biblique*, XXXI, 1922, p. 583-589; A. POWSTENKO, *The Cathedral of St. Sophia of Kiev*, New York, 1954, p. 58, 64 (plans et dessins de Westvelt (1615)).

120. V. LAZAREV, *Old Russian Murals and Mosaics*, Londres, 1966, p. 242, fig. 39.

121. A. GRABAR, *Les trésors de Venise*, Genève, 1963, p. 36-37.

122. S. BETTINI, *I mosaici antichi di San Marco a Venezia*, Bergamo, 1944, p. 72, pl. C-CXIII; P. TOESCA, F. FORLATI, *Mosaïques de Saint-Marc*, Paris, 1959, p. 28-30, pl. 29, 40, 41.



FIG. 23. — Chapelle sud-ouest : voûte du compartiment est. La main de Dieu.



FIG. 24. — Mont-Athos. Cod. Panteleïmonos 2, fol. 221 r°. Rencontre du Christ et de saint Jean avant le Baptême (d'après Weitzmann).

la place principale était réservée à la représentation du Baptême, comme à Kiev, ou à un cycle plus développé du baptême, comme à Sainte-Sophie de Constantinople, ou de la vie de saint Jean le Précurseur, comme à Saint-Marc de Venise. La décoration de la chapelle de Saint-Luc leur est apparentée, mais garde un caractère spécifique qui la différencie des autres baptistères. Les inscriptions qui accompagnent la scène de la Rencontre du Christ et de saint Jean le Précurseur pourraient nous aider à définir leur rôle dans la chapelle. Il se trouve en effet que le passage III, 14-17 de Matthieu est repris explicitement dans le Ménée du 5 janvier dans la liturgie de l'orthros, de l'hésperinos et dans l'acolythie des Grandes Heures, à la veillée de l'Épiphanie¹²³; il est repris aussi dans le sermon de Grégoire de Nazianze consacré aux « saints lumineux »¹²⁴ qui était lu le 6 janvier, tandis que le sermon pour le « saint baptême » était lu le jour suivant¹²⁵. Autrement dit, ce passage de Matthieu se trouve en rapport avec la liturgie du 6 janvier, jour où l'on fête la bénédiction des eaux.

La cérémonie de ce jour a fait l'objet d'une

recherche peu connue de G. Millet sur la Phiale de Lavra¹²⁶. Il y a réuni plusieurs textes concernant la phiale et les cérémonies qui la concernent. Nous apprenons ainsi que la bénédiction des eaux est une cérémonie pendant laquelle l'eau est sanctifiée par un rite spécial et qu'une fois bénite, elle purifiait et protégeait contre le mal et renouvelait en même temps les effets du baptême¹²⁷.

Depuis le IV^e siècle, cette cérémonie était célébrée à la veille du 6 janvier¹²⁸; tandis que, au cours du XI^e siècle, on consacrait les eaux également pendant la liturgie des dimanches et des fêtes¹²⁹.

Les euchologes du VIII^e au XI^e siècle¹³⁰ prescrivent deux offices; le premier et le plus important avait lieu à l'intérieur de l'église, tandis qu'un autre se célébrait près de la phiale « au centre de la cour de l'église », « ἐν τῇ φιάλῃ τοῦ μεσαύλου τῆς ἐκκλησίας »¹³¹. Le Typicon d'Irène¹³² précise que la phiale était placée dans le narthex, tandis qu'un euchologe de l'an 1027¹³³ indique qu'une messe de bénédiction des eaux avait lieu dans diverses églises à l'intérieur du narthex, ou dans un autre endroit de l'église contenant une phiale ou une petite vasque.

Il faut signaler aussi que la cérémonie de la bénédiction des eaux avait emprunté au rituel du baptême une partie de sa litanie diaconale et de sa prière consécatoire. La relation entre les deux cérémonies est illustrée par une double signification donnée au mot « φωτισμα » employé indifféremment pour indiquer le baptême et la bénédiction de l'eau. De même, nommait-on « φωτισμένους » les fidèles sanctifiés par l'eau bénite comme on nommait déjà les néophytes¹³⁴. On donnait également le nom de βαπτιστήριον, φωτιστήριον ou κολυμβήθρα au baptistère ou à la phiale sans distinction, et comme G. Millet l'avait constaté « le nom de la piscine, du bain, λουτήρ, fut donné d'abord à la cuve baptismale; puis il passa de cette cuve à la phiale de la bénédiction, de même que la bénédiction prit le nom du baptême, φωτισμα, et même βάπτισμα »¹³⁵.

Cette évolution des termes n'est pas sans rapport avec les nouveaux besoins de la liturgie baptismale, après les premiers siècles de l'expansion du christianisme. En effet, pour célébrer le baptême un simple bassin mobile suffisait, qui était d'ailleurs semblable à celui de la phiale. Une peinture de l'évangéliste 587 de Dionysiou

au Mont-Athos¹³⁶, du troisième quart du XI^e siècle, une autre de l'Ambros. cod. G88 sup. (grec 416)¹³⁷ ainsi qu'une mosaïque de Monreale en Sicile¹³⁸, nous offrent des exemples d'images où un personnage, saint ou non, reçoit le baptême debout dans un petit bassin semblable à la phiale.

L'importance que la liturgie de la bénédiction des eaux prend au Moyen Age trouve un écho dans la peinture des manuscrits: deux *Exultet* de l'Italie du Sud représentent dans une série de miniatures toute la cérémonie de la « benedictio fontis »¹³⁹. Elle se reflète aussi dans l'aménagement spécial des églises. A partir du XI^e siècle, dans des édifices moins importants que Saint-Luc (Panaghia Chalkéon, Saint-Nicolas-Kasnitz à Kastoria), nous trouvons le local réservé à cette cérémonie dans le narthex et de préférence devant la paroi est, décorée par la scène du Baptême; sur un banc accolé au mur était placée la vasque de la bénédiction¹⁴⁰.

L'église de Saint-Luc en Phocide appartenant à une grande fondation, elle pouvait réserver une chapelle spéciale au sacrement des eaux, mais, compte tenu du double emploi de ce lieu relevé dans les textes, celle-ci pouvait servir également pour le sacrement du baptême.

En terminant, il est utile d'ajouter une description de la décoration de la « phiale » donnée par Denis de Fournas dans son *Manuel*¹⁴¹, en rappelant que le mot « phiale » pouvait également signifier « baptistère ». « Sur la voûte, on doit représenter le ciel avec les étoiles, tout autour les anges, et, juste au-dessous, ce qui s'est passé au bord du Jourdain, en représentant à l'Est le Baptême du Christ, et sur les autres parties des sujets de l'Ancien Testament qui prédisaient le Baptême, telles que le cycle de Moïse et d'Élie; sur les piliers on devait représenter les prophètes qui avaient prédit le baptême. »

Si nous faisons abstraction des éléments narratifs, propres aux périodes tardives, on constate que la disposition des sujets principaux est

analogue à celle de Saint-Luc. En effet, la voûte étoilée surmonte les scènes qui se déroulent aux bords du Jourdain, tandis que la paroi Est est réservée à la figure du Christ qui vient se faire baptiser par saint Jean.

La décoration de la chapelle de Saint-Luc reste originale, tout en témoignant de l'adaptation du programme iconographique aux besoins de la liturgie à une époque où le rôle des baptistères devenait moins important, car le baptême s'effectuait dans des cuves mobiles, tandis que la bénédiction des eaux devenait une cérémonie courante. En effet, ce rapport du programme iconographique avec la fonction liturgique des chapelles est également attesté dans d'autres monuments après le XI^e siècle¹⁴², mais c'est à partir de cette époque que l'élément liturgique devient le facteur prédominant dans la peinture des manuscrits et des icônes¹⁴³, ce qui permet de mieux expliquer le décor de notre chapelle.

Paris.

Théano CHATZIDAKIS.

123. *Ménée de Janvier*, Athènes, 1896, p. 45-52 et 63-68.

124. MIGNE, P.G. XXXVI, 493.

125. Les miniatures des Par. gr. 533 et Par. gr. 543 (voir p. 108) illustrent ce sermon. H. OMONT, *op. cit.*, p. 56, « au début de chacun de ces seize sermons ou discours se trouve, de première main, l'indication précise du jour de leur lecture ».

126. G. MILLET, *Recherches au Mont Athos; phiale et simandre à Lavra*, B.C.H. XXIX, 1905, p. 106-123.

127. Litanie diaconale de Rossicon, n° 162. A. DMITRIEVSKIJ, *Opisanie liturgiceskich rukopisej, chranjaščichsja v bibliotekach pravoslavno vostočnoj, II, Euchologia*, Kiev, 1901, p. 40, voir aussi 80, 166, 179; I. GOAR, *Euchologium*, Paris, 1647, p. 461; G. MILLET, *op. cit.*, p. 111.

128. PAUL LE SILENTIAIRE, *Homélies de Baptismo Christi*, n° 2, MIGNE, P.G. XIX, col. 363; MILLET, *op. cit.*, p. 109-110, 116.

129. Euchologe de 1027, A. DMITRIEVSKIJ, *op. cit.*, II, p. 1051: « ἐτέρα ἀκολουθία καὶ τάξις ἁγιασμοῦ γινόμενη εἰς διαφόρους ἐκκλησίας ταῖς κυριακαῖς καὶ ἑορταῖς ἐν τῷ νάρθηκι ἢ καὶ ἐτέρῳ μέρει τῆς ἐκκλησίας, φιάλης οὐσης ἢ λεκανίου ».

130. Cod. Barberini, VIII^e-XI^e siècle: I. GOAR, *op. cit.*, p. 464, 449. Cod. Sinait. 957, IX^e-X^e siècle: A. DMITRIEVSKIJ, *op. cit.*, p. 7. Cod. Sinait. 959, XI^e siècle: *ibid.*, p. 44, 55. Cod. Sinait. 962, XI^e-XII^e siècle: *ibid.*, p. 70-71. Par. Coislin 213 de 1027: *ibid.*, p. 999. Exemples réunis par MILLET, *op. cit.*, p. 112-113.

131. G. MILLET, *op. cit.*, p. 113: « ἐν τῇ φιάλῃ τοῦ μεσαύλου τῆς ἐκκλησίας ».

132. *Ibid.*, p. 116: « ἐν τῷ ἄρθηκι (sic) ἐν ᾧ καὶ φιάλη ἵσταται ».

133. Par. Coislin 213. Voir note 129.

134. G. MILLET, *op. cit.*, p. 111-112.

135. *Ibid.*, p. 115.

136. Fol. 13 r° (phot. coll. Hautes Études). K. WEITZMANN, *An Imperial Lectionary in the monastery of Dionysios on Mount Athos and its wanderings*, *Revue des études sud-est européennes*, n° 1, 1969.

137. Fol. 176 v°. G. GALAVARIS, *The Illustration of the Liturgical Homilies*, p. 52, 228-229, fig. 311.

138. O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, Londres, 1949, pl. 79. Voir aussi une fresque à Santa Pudenziana, P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, I, Torino, 1927, p. 924, fig. 169.

139. Rome, bibl. Casanatense 724, B, 1, 13. M. AVERY, *The Exultet Rolls of South Italy*, p. 28-29, pl. CX-CXVII (X^e siècle). Bari Benedictional, *ibid.*, p. 14, pl. XIV, 3, « Benedictio Ignis et fontis » (XI^e siècle).

140. Disposition semblable dans les églises de Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara, Gračanica et de Sainte-Kyriaki à Mistra, et au XVI^e siècle dans les églises des monastères Saint-Paul et Dochiariou au Mont-Athos, et Varlaam aux Météores. A. XYNGOPOULOS, *Αἱ ἀπολεσθεῖσαι τοιχογραφίαι τῆς Παναγίας τῶν Χαλκίων, Μακεδονικά*, IV, Salonique, 1956, p. 1-3.

141. G. PAPADOPOULOS-KERAMEUS, *Manuel*, p. 221, § 9.

142. G. BABIĆ, *op. cit.*

143. K. WEITZMANN, *Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century*, *Proceedings of the XIIIth Intern. Congr. of Byzant. Studies*, Oxford, 1966, Londres, 1967, p. 207-224; A. GRABAR, *L'art byzantin au XI^e siècle*, C.A. XVII, 1967, p. 262, 264-265.

UN COMMENTAIRE ENLUMINÉ DES HOMÉLIES DE GRÉGOIRE DE NAZIANZE

par Christopher WALTER

Le manuscrit de la Bibliothèque de l'Université de Bâle, *Basileensis gr. A.N.I.8*¹, est le seul manuscrit enluminé qui nous soit parvenu du *Commentaire* d'Élie de Crète sur les Homélie de Grégoire de Nazianze². Nous nous occuperons ici principalement de l'iconographie de ses enluminures. Mais ce manuscrit est intéressant pour d'autres raisons, qu'il convient d'indiquer brièvement.

Nous savons exactement quand et comment ce manuscrit est parvenu à Bâle. Il ne fait pas partie du nombre très restreint des manuscrits grecs qui se trouvaient déjà au Moyen Âge en Occident³. Il ne fait pas partie non plus des manuscrits recueillis par les premiers humanistes.

C'est le Dominicain ragusien, Jean Stojković, qui l'acheta à Constantinople pendant son séjour dans la ville du 23 septembre 1435 au 2 novembre 1437⁴. Il y inscrivit le prix qu'il le paya : *Constat cum ligatura et omnibus circa 12 ipepera*.

Le savant Dominicain, né à Raguse vers 1390, défendit son doctorat en théologie à la Sorbonne le 8 décembre 1420. Envoyé par les Pères du concile de Bâle à Constantinople avec la mission de négocier un accord doctrinal entre eux et l'Église grecque, il se mit à rechercher les textes originaux concernant les dogmes discutés, notamment celui de la procession du saint Esprit. Ses lettres ainsi que le récit d'un clerc qui l'a aidé font état de ses difficultés. Il y avait à cette époque peu de possibilités d'achat de manuscrits originaux, et les copistes compétents étaient rarissimes⁵. Néanmoins, lorsque l'échec des négociations l'obligea à retourner à Bâle, il avait recueilli une soixantaine de manuscrits,

parmi lesquels plusieurs œuvres des Pères grecs et notamment le *Commentaire* d'Élie de Crète. Il légua par la suite cet arsenal doctrinal au couvent de ses confrères dominicains à Bâle où Beatus Rhenanus en dressa, vers 1513, l'inventaire⁶. Lors de la suppression du couvent, une vingtaine de ces manuscrits grecs passèrent à la bibliothèque de l'université, où ils se trou-

1. H. OMONT, *Catalogue des manuscrits grecs des bibliothèques de Suisse*, Leipzig, 1886, p. 18, n° 35; J. SAJDAK, *Historia critica scholasticarum et commentariorum Gregorii Nazianzeni*, Cracovie, 1914, p. 100-105.

2. Pour les autres manuscrits, cf. J. SAJDAK, *op. cit.*, note 1, p. 95-100 et 105-112.

3. E. KITZINGER, *The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, 20, 1966, p. 34-35.

4. J. GILL, *The Council of Florence*, Cambridge, 1959, *passim*; E. AMMAN, *Jean Stojković*, dans le *Dictionnaire de théologie catholique*, XIV, addendum à 2625; J. KUBALIK, *Jean de Raguse, son importance pour l'ecclésiologie du XV^e siècle*, dans la *Revue des sciences religieuses*, 157, 1967, p. 151-154; V. LAURENT, *Les « Mémoires » de Sylvestre Syropoulos*, Paris, 1971, p. 131 n. 10. Je remercie les R.R.P.P. Gill et Laurent de m'avoir fourni plusieurs indications bibliographiques.

5. *Circa processionem autem Spiritus Sancti precipue inquirant, quo tempore, in quo Concilio, aut per quem Summum Pontificem, additio facta fuerit in Symbolo Filioque procedit. Querimus quantum possumus originales libros grecorum ad verificandum auctoritates quas habemus ab eis, et nullomodo possumus invenire, nec tamen desistemus ab inquisitione. Nullum scriptorem aut notarium habemus nobiscum (...). Et revera si scriptorem haberem, multa praeclara ab his partibus reportarem* (E. CECCONI, *Studi storici sul concilio di Firenze*, I, Florence, 1869, n° 78, p. CCX-CCXI). Pour son collaborateur Thomas d'Arezzo, cf. B. ALTANER, *Zur Geschichte der Handschriftensammlung des Kardinals von Ragusa*, dans *Historisches Jahrbuch*, 47, 1927, p. 730-732, et R.W. HUNT, *Bodleian Manuscripts of John Stojković*, dans *Studia Patristica*, VII, éd. F.L. CROSS, Berlin, 1966, 1, p. 78-79.

6. Pour le testament de Jean Stojković, cf. B. ALTANER, *art. cit.* note 5, avec bibliographie. L'inventaire de ses livres grecs se trouve à Sélestat (Bas-Rhin) dans la bibliothèque de ville, manuscrit n° 102, fol. 1 v°; cf. A. VERNET, *Les manuscrits grecs de Jean de Raguse* († 1443), dans *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde*, 61, 1961, p. 75-108.

FIG. 1. — *Basileensis gr. A.N.I.8, fol. A v.*

vent toujours, attirant à Bâle, à l'époque, les grands humanistes, parmi lesquels Érasme. C'est d'après le *Basileensis gr. A.N.I.8* que Leunclavius (Johann Löwenklau) établit sa version latine du *Commentaire*, à laquelle nous aurons l'occasion de revenir⁷.

Le manuscrit, qui mesure 28,00 × 26,50 cm,

7. Ioannes LEUNCLAVIUS, *Operum Gregorii Nazianzeni tomos tres*, I, Bâle, 1571, p. 2-293. Il n'existe pas d'édition complète du texte grec. A. JAHN en a publié quelques extraits, tirés du manuscrit de Bâle : *Eliae metropolitae Cretae Commentarii in S. Gregorii Nazianzeni orationes XIX*, Berne, 1858 (= PG 36, 737-932 ter).

8. Je me suis servi, en la corrigeant, de la description donnée par K. ESCHER dans son ouvrage : *Die Miniaturen in den Basler Bibliotheken, Museen und Archiven*, Bâle, 1907, p. 22 et seq. Je tiens à remercier le Bibliothécaire de l'Université de Bâle, qui m'a permis d'étudier le manuscrit et m'a fourni les excellentes photographies qui accompagnent cet article.

9. A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936 (réimpression, Londres, 1971), p. 54-57, 88-89, 98-122 ; Ch. WALTER, *Papal political imagery in the medieval Lateran Palace*, dans *CA* 20, 1970, p. 170-176 et 21, 1971, p. 119.

10. Suzy DUFRENNE, *Deux chefs-d'œuvre de la miniature du XI^e siècle*, dans *CA* 17, 1967, p. 190-191.

11. Ch. WALTER, *Two notes on the Deësis*, dans *Revue des études byzantines*, 26, 1968, p. 311-336, spécialement p. 320 et fig. 7 ; *Further notes on the Deësis*, dans *ibid.*, 28, 1970, p. 162-168.

comporte 396 folios. Écrit sur papier par une main que l'on date de 1200 environ, il est muni de plusieurs feuilles de bombycin, sur lesquelles se trouvent (à l'exception d'une) toutes les enluminures. Ces feuilles proviennent vraisemblablement d'un autre manuscrit, car sur le recto du premier folio sont inscrites les premières phrases de l'Homélie de Grégoire de Nazianze sur la Résurrection. C'est sur son verso blanc qu'a été peinte la première miniature du manuscrit de Bâle.

Je donne maintenant une brève description de chaque miniature, accompagnée de la transcription des épigraphes⁸.

Fol. A v^o. Fig. 1. *Grégoire de Nazianze remet à Élie de Crète le texte de ses homélies.*

En-tête du manuscrit. Bombycin.

Sur un fond d'or est représenté Grégoire, vêtu en évêque (sticharion, polystaurion, epimanikia, enchirion, omophorion, sans epitachelion). Le Christ, en tunique d'or et manteau bleu, lui remet un rouleau. Grégoire étend vers Élie la main droite, tandis qu'Élie, vêtu aussi en évêque (phelonion remplaçant le polystaurion, sans epitachelion), étend vers Grégoire les deux mains dans le geste de la prière.

Légendes :

(aux côtés de Grégoire) 'Ο ἄ(γιος) Γρηγόριος ὁ Θεολόγος διδούς τῷ μ(ητ)ροπολίτῃ Κρήτης 'Ηλίῳ... θεῶθ(εν)... Saint Grégoire le théologien donne au métropolite de Crète Élie... de la part de Dieu...

(aux côtés d'Élie) 'Ηλίας μ(ητ)ροπολίτης Κρήτ(ης). Élie, métropolite de Crète.

Deux thèmes iconographiques bien connus dans l'art byzantin sont combinés ici. Le premier, la remise du rouleau, ressemble à la remise d'un privilège ou à une investiture⁹. On peut en rapprocher notamment l'investiture d'un higoumène représentée sur le rouleau liturgique de Leningrad, particulièrement proche¹⁰. Le second thème, celui de l'intercession, est très répandu sous la forme de la *Paraklesis*¹¹.

Fol. B v^o. Fig. 2. *Grégoire prêche contre les eunoméens.*

En-tête du manuscrit. Bombycin. En frontispice à l'homélie 27 *Adversus Eunomianos* (PG 36, 12-21 ; Leunclavius, p. 2). Sur le recto sont

FIG. 2. — *Basileensis gr. A.N.I.8, fol. B v.*

inscrites les premières phrases du commentaire d'Élie (cf. Jahn, PG 36, 757, fol. 2 (absque numero) rect.).

Le fond d'or est remplacé ici par un fond architectural : toit en rouge et bleu, muni de coupes en or. Grégoire, vêtu en évêque (phelonion, epimanikia, omophorion), se tient sur une chaire recouverte d'une sorte de baldaquin de telle façon que l'on ne voit que son buste. A gauche et à droite il y a un groupe d'évêques (sticharion, phelonion, epimanikia, parfois enchirion et traces de l'epitachelion autour du cou). Seul l'évêque à l'extrême droite du groupe gauche est nimbé. Les deux groupes d'évêques s'affrontent, en faisant le geste de la parole. Légendes :

(au-dessus du groupe gauche) ὁρθόδοξοι orthodoxes.

(au-dessus du groupe droit) αἰρετικοὶ εὐνομειανοὶ hérétiques eunoméens.

(autour de Grégoire) 'Ο ἄ(γιος) Γρηγόριος ὁ Θεολόγος πρὸς εὐνομειανὸν (ὁ)ς προδιαλεγόμενος οὕτως : Πρὸς τοὺς ἐν λόγῳ κομψοὺς ὁ λόγος· καὶ ἵνα ἀπὸ τῆς γραφῆς ἄρξωμαι· ἰδοὺ ἐγὼ ἐπὶ σὲ τ(ὴν) ὑβρίστριν(αν) (καὶ) παίδευσιν καὶ

διάνοιαν. Saint Grégoire le Théologien s'adresse aux eunoméens ainsi : mon discours est adressé à ceux qui sont affectés en discours. Je partirai donc des Écritures : « Voici je suis contre toi et contre ton insolence (Jér. 50, 31) en enseignement et en argument » (premiers mots de cette homélie).

L'affrontement de deux groupes d'évêques, l'un orthodoxe et l'autre hérétique, revient souvent dans l'iconographie des conciles à partir du XII^e siècle¹².

Fol. C v^o. Fig. 3. *Grégoire de Nazianze et Élie de Crète rédigent leur texte.*

En-tête du manuscrit. Bombycin.

La scène est répartie en deux sur un fond d'or. Dans la partie supérieure est assis Grégoire

FIG. 3. — *Basileensis gr. A.N.I.8, fol. C v.*

12. Ch. WALTER, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris, 1970, p. 256-257 ; IDEM, *Heretics in Byzantine art*, dans *Eastern Churches Review*, 3, 1970, p. 46-47. Cf. aussi la remarquable série de fresques dans le réfectoire du monastère de Saint-Jean de Patmos, où les conciles sont représentés sous la forme d'un affrontement d'orthodoxes et d'hérétiques (A.K. ORLANDOS, *Ἡ ἀρχιτεκτονική καὶ αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς μονῆς τοῦ Θεολόγου Πάτμου*, Athènes, 1970, p. 243-253, 373-379 ; fig. 24, 98-102).

de Nazianze habillé en moine ou docteur : tunique brune, scapulaire noir, manteau brun foncé. D'un segment bleu en haut de la miniature à gauche, des rayons rouges se dirigent vers Grégoire. Près de Grégoire est une colombe qui lui chuchote dans l'oreille. Grégoire est en train d'inscrire sur un rouleau un texte : *πρὸς τοὺς ἐν λόγῳ κομψοὺς ὁ λόγος*. Il s'agit des premiers mots de la première homélie de ce recueil (cf. fol. B v°).

Dans la partie inférieure est assis Élie. Représenté à une échelle moins grande que Grégoire, il porte une tunique de couleur sombre, avec un



FIG. 4. — *Basileensis gr. A.N.I.8*, fol. D v.

13. Istanbul *Patriarch.* 16, fol. 2 v°; Jérusalem *Patriarch.* 14, fol. 2 v°; Oxford Bodleian. *Canon. gr.* 103, fol. 2 v°; *Sinait. gr.* 339, fol. 4 v°; Mosq. 155, fol. 4 (cf. G. GALAVARIS, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton, 1969, fig. 61, 98, 275, 377 et 473).

14. Tania VELMANS, *Iconographie de la «Fontaine de Vie»*, dans *Synthronon*, Paris, 1968, p. 120-121 et fig. 2.

15. Cf. David entre la Sagesse et la Prophétie, une colombe juchée sur son nimbe, *Paris. gr.* 139, fol. 7 v° (H. OMONT, *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1902, p. 7-8 et pl. 7. Pour saint Grégoire I^{er}, cf. K. KÜNSTLE, *Iconographie der Heiligen*, Fribourg-en-Brigau, 1926, p. 285-287.

manteau noir, une écharpe blanche et un bonnet. Sur l'autre bout du rouleau, lui aussi inscrit un texte : *πρὸς (τοὺς) ἐν λόγῳ κομψοὺς ὁ λόγος*. *πρὸς εὐνομιανοὺς ὁ λόγος τοὺς τῶν...* Il s'agit des premiers mots de son commentaire (cf. Leunclavius, p. 1).

Légendes :

(aux côtés de Grégoire) 'Ο ἅγιος Γρηγόριος ὁ Θεολόγος ἀρχόμενος τῆς τῶν οἰκείων λόγων γραφῆς Saint Grégoire le Théologien commence la rédaction de ses propres discours.

(aux côtés d'Élie) 'Ηλίας μητροπολίτης Κρήτης τῆς ἐξηγήσεως ἀρχόμενος τῶν λόγων τοῦ Θεολόγου. Élie, métropolite de Crète, commence l'exégèse des discours du Théologien.

La représentation de Grégoire-auteur, habillé en moine plutôt qu'en évêque, n'a rien d'extraordinaire. Des exemples analogues se trouvent en frontispice à l'édition liturgique de ses homélies¹³. Le long rouleau déroulé rappelle l'image de Jean Chrysostome, Source de la Sagesse, dans *Ambros. gr. A 172 Sup.*, fol. 263 v°. Mais, dans cette miniature-ci, le rouleau se transforme en ruisseau où les évêques se désaltèrent¹⁴. L'utilisation d'un rouleau commun pour signifier le lien entre l'auteur et le commentateur semble unique. La colombe comme signe de l'inspiration divine n'est pas inconnue dans l'art byzantin, mais elle se trouve beaucoup plus souvent dans les représentations occidentales de Grégoire le Grand¹⁵.

Fol. D v°. Fig. 4. Grégoire de Nazianze prêche aux orthodoxes.

Entre f. 12 et f. 13. Papier. En frontispice à l'homélie 28, *De theologia* (PG 36, 25-74; Leunclavius, p. 16).

A gauche, sous une arcade dont les colonnes imitent le porphyre vert et pourpre, se tient Grégoire habillé en évêque (sticharion, phelonion, epimanikia, enchirion, omophorion sans epitachelion). Une colombe, qui est sortie du segment bleu en haut de l'arcade, est juchée sur son nimbe (cf. note 15). A droite, disposés sur trois marches, se tiennent les orthodoxes : un évêque (habillé comme Grégoire mais sans enchirion), un diacre (en sticharion et orarion) et plusieurs laïcs en tuniques brodées. Grégoire fait le geste de la bénédiction, l'évêque celui de la prière; le diacre et un laïc font celui de la parole.

Légendes :

(aux côtés de Grégoire) 'Ο ἅγιος Γρηγόριος ὁ Θεολόγος περὶ θεολογίας οὕτω διαλεγόμενος. 'Επεὶ δὲ ἀνεκαθήραμεν τῷ λόγῳ τὸν θεολόγον. Ainsi parle saint Grégoire le Théologien au sujet de la théologie : comme nous avons soigneusement purifié la théologie dans notre discours... (premiers mots de cette homélie).

(aux côtés des orthodoxes) στῖφος ὀρθοδόξων la foule des orthodoxes.

Il s'agit de l'iconographie de la prédication, habituelle dans l'art byzantin. Elle tire ses origines de l'*allocutio* antique¹⁶.

Fol. E. Fig. 5. Grégoire de Nazianze prêche au sujet du Fils; deux anges coupent Arius en deux.

Entre f. 119 et f. 120. Bombycin. En frontispice à l'homélie 30, *De Filio* (PG 36, 103-134; Leunclavius, p. 139).

La miniature comporte deux scènes. Sur la gauche de la scène supérieure se tient Grégoire, habillé en évêque; sur la droite un groupe de laïcs en tunique brodée. Au centre, le Christ Emmanuel est représenté en buste dans une mandorle; et sa main droite tend une scie. De la main droite, Grégoire fait le geste de la parole, tandis que, de la gauche, il désigne la scie; son regard est dirigé vers le Christ Emmanuel. Dans le groupe de gauche, deux personnages étendent les mains dans le geste de la prière.

Dans la scène inférieure, deux anges, habillés en tunique bleu clair et manteau rose ou vert clair, sont en train de scier Arius en deux en commençant par la tête. Arius est habillé en évêque (sans enchirion), bien qu'il ne fût que prêtre.

Légendes :

scène supérieure (aux côtés de Grégoire) 'Ο ἅγιος Γρηγόριος ὁ Θεολόγος τὸν περὶ υἱοῦ δεύτερον ἀποστοματίζων οὗ ἡ ἀρχή. 'Επειδὴ σοι τὰς ἐκ τῶν λογισμῶν στροφάς. Saint Grégoire le Théologien prononçant le discours au sujet du Fils, dont le commencement est : comme le procédé de raisonnement pour toi... (premiers mots de cette homélie).

(aux côtés du Christ) Ἰησοῦς Χριστός ὁ Ἐμμανουήλ. Jésus-Christ Emmanuel;

scène inférieure (au-dessus d'Arius) Ἀρειος



FIG. 5. — *Basileensis gr. A.N.I.8*, fol. E v.

ὁ τεμὼν τὸν υἱὸν ἀπὸ τοῦ πατρός Arius qui retranche le Fils du Père.

La scène supérieure correspond, dans l'ensemble, aux multiples scènes de prédication où figure le thème de l'homélie. Il est toutefois exceptionnel que le Christ tende de la mandorle un instrument de supplice. On peut le rapprocher du thème iconographique de la remise d'une couronne ou de celui d'une investiture¹⁷.

La scène inférieure ressemble au martyre d'un saint, tel qu'Isaïe, Sarbelus ou Jonas¹⁸.

Dans cette homélie, il est question des noms divers du Christ, mais ni Grégoire ni Élie ne font allusion au nom d'Emmanuel; ils ne s'occu-

16. Ch. WALTER, *op. cit.* note 12, p. 222; IDEM, *Liturgy and the illustration of Gregory of Nazianzen's homilies*, dans *Revue des études byzantines*, 29, 1971, p. 199-200. Cette formule revient souvent soit dans le recueil des homélies de Grégoire *Ambros.* 49-50 (IX^e siècle) soit dans l'édition liturgique.

17. Cf. notes 9 et 10.

18. *Paris. gr.* 510, fol. 347 v° (OMONT, *op. cit.* note 15, p. 28 et pl. 49); *Vatican. gr.* 1613, p. 356 (C. STORNAJOLO, *Il Menologio di Basilio II*, Milan-Vatican, 1907, p. 356); *Mosq.* 183, fol. 247 (D.K. TRENEFF et N.P. POPOFF, *Miniatures du ménologe grec du XI^e siècle*, n° 183 de la bibliothèque synodale à Moscou, Moscou, 1911, pl. XI, 54).

pent ici pas davantage d'Arius. C'est dans son commentaire à l'homélie *De dogmate et constitutione episcoporum* (PG 35, 1066-1082) qu'Élie rappelle qu'Arius avait divisé la sainte Trinité (Leunclavius, p. 73).

Fol. F v. Fig. 6. Grégoire de Nazianze prêche aux orthodoxes ; l'ange du Seigneur transperce d'une lance Macédonius.

Entre f. 147 et f. 148. Bombycin. En frontispice à l'homélie 31, *De spiritu sancto* (PG 36, 133-172 ; Leunclavius, p. 170).

La miniature comporte deux scènes. Dans la scène supérieure, Grégoire se tient à gauche derrière un chancel. Il est vêtu en évêque (phelonion, epimanikia, omophorion). Une



FIG. 6. — Basileensis gr. A.N.I.8, fol. F v.

19. Sirarpie DER NERSESSIAN, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge II*, Londres, Add. 19352, Paris, 1970, fig. 66 et 171 ; fig. 64.

20. Ch. WALTER, *op. cit.* note 16, p. 258. C'est ainsi que parfois, dans l'iconographie des conciles, les évêques orthodoxes signifient leur triomphe sur un hérétique.

21. A.N.I. 8, fol. 148 v° (JAHN, PG 36, 823-824 ; Leunclavius, p. 171).

colombe sort d'un segment au-dessus de sa tête et vole vers lui. Une église dessinée schématiquement sépare Grégoire d'un groupe de laïcs orthodoxes en tunique brodée, qui se tient à l'extrême droite de l'image. Grégoire fait avec la main droite le geste de la bénédiction ; les laïcs font le geste de la parole.

Dans la scène inférieure, un ange transperce d'une lance Macédonius qui est habillé en évêque (phelonion, omophorion). Macédonius, tombé à terre, est tourmenté par deux démons, dont l'un lui tire la barbe et l'autre lui passe une corde autour du cou.

Légendes :

scène supérieure (aux côtés de Grégoire) 'Ο ἄ(γιος) Γρηγόριος ὁ Θεολόγος(ς) περὶ τοῦ ἁγίου πνεύματος οὕτω διδάσκων · 'Ο μὲν δὲ περὶ τοῦ υἱοῦ λόγος τοιοῦτος · Saint Grégoire le Théologien enseignant ainsi à propos du saint Esprit : tel est notre discours à propos du Fils... (premiers mots de cette homélie).

(aux côtés des orthodoxes) ὁρθόδοξοι.

scène inférieure (au-dessus de Macédonius) Μακεδόνιος ὁ πνευματομάχος Macédonius lutte contre l'Esprit.

(au-dessus de l'ange du Seigneur) ἄγγελος Κυρίου.

La scène supérieure est conforme à l'iconographie traditionnelle de la prédication.

La scène inférieure combine deux thèmes qui figurent dans le Psautier de Londres : l'ennemi transpercé par la lance d'un ange (fol. 38 v° et fol. 104 v°) et l'hérétique emporté par un démon (fol. 37 v°)¹⁹. A ces deux thèmes l'artiste en ajoute un troisième : tirer l'ennemi par la barbe, ce qui était dans l'iconographie antique un geste triomphal²⁰.

Bien qu'il défende dans cette homélie la doctrine de la procession du saint Esprit, Grégoire ne fait pas d'allusion explicite à Macédonius qui la répudiait. C'est Élie qui ajoute cette précision dans son commentaire²¹.

Fol. G v. Fig. 7. Grégoire de Nazianze rétablit la paix entre son père et les moines schismatiques.

Entre f. 222 et f. 223. Bombycin. En frontispice à l'homélie 6, *De pace I* (PG 35, 721-752 ; Leunclavius, p. 249).

A gauche, devant un fond architectural dont l'exécution est moins raffinée que celle des

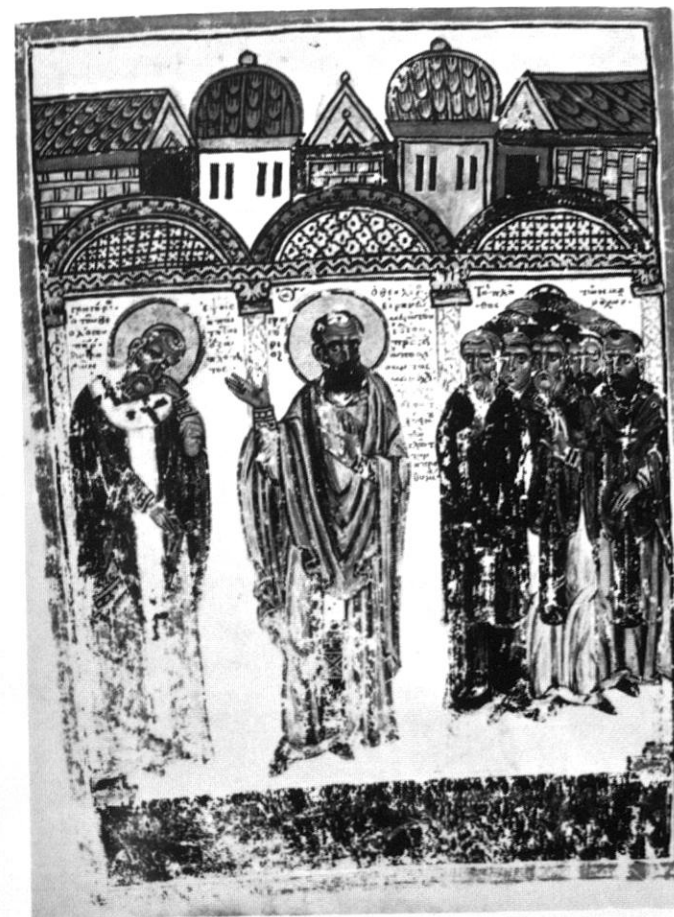


FIG. 7. — Basileensis gr. A.N.I.8, fol. G v.

miniatures précédentes, se tient le père de Grégoire de Nazianze, alors évêque de cette ville. Il est habillé en vêtements épiscopaux (sans epitachelion). Il incline la tête sur la main gauche, posée sur son épaule ; c'est une attitude de tristesse et de souffrance, qui ressemble à celle de saint Jean dans une scène de crucifixion. A l'extrême droite se tient un groupe de moines, habillés en tunique, manteau et scapulaire. Grégoire de Nazianze se tient au centre. Représenté plus jeune que d'ordinaire, avec une barbe noire, il est habillé en prêtre (sticharion, phelonion, epitachelion, avec epimanikia). Il étend les mains vers son père, mais tourne la tête vers les moines.

Légendes :

(aux côtés de Grégoire) 'Ο ἄ(γιος) Γρηγόριος ὁ Θεολόγος(ς) εἰρηνεύων μετὰ τοῦ ἰδίου πατρὸς τ(οῦς) ἀποσχισαντας μοναχ(οῦς) ἄρχεται δὲ οὕτως · Λύει μου τὴν γλῶτταν ἢ προθυμία · Saint Grégoire le Théologien, réconciliant avec son père les moines schismatiques, commence ainsi : l'ardeur me déchaîne la langue... (premiers mots de cette homélie).

(aux côtés du père de Grégoire) Γρηγόριος ὁ τοῦ Θεολόγου πατὴρ· διαφορῶν ἐφ' οἷς ἠπάτηται ἔξ ἀπλότητος Grégoire, le père du Théologien, en désaccord avec eux, est victime de sa naïveté.

(aux côtés des moines) Τὸ πλῆθος τῶν μοναχῶν la foule des moines.

Élie explique dans son commentaire en quelles circonstances Grégoire prononça cette homélie. Son père avait souscrit par inadvertance une exposition arienne de la foi. Lorsqu'il voulut la désavouer, les moines ariens se soulevèrent contre lui. Son fils dut alors essayer de rétablir la paix entre eux (Leunclavius, p. 249).

Grégoire de Nazianze figure souvent avec son père dans l'illustration qui accompagne son homélie 16, *In patrem tacentem propter plagam grandinis* (PG 35, 933-964)²². C'est la dernière homélie de l'édition liturgique. Grégoire est représenté comme ici, dans Jérusalem Patriarch. taphou 14, f. 292, plus jeune que son père²³, et dans Athos Pantaleimon. 6, f. 281, en prêtre²⁴.

Fol. H v. Fig. 8. Le père de Grégoire de Nazianze affronte un groupe de moines ; Grégoire de Nazianze prêche à un groupe d'évêques et de laïcs.

Entre f. 250 et f. 251. Bombycin. En frontispice à l'homélie 23, *De pace III* (PG 35, 1152-1168 ; Leunclavius, p. 280).

La miniature comporte deux scènes. Dans la scène supérieure, le père de Grégoire de Nazianze, habillé en évêque (sticharion, phelonion, epimanikia, epitachelion, enchirion, omophorion et livre), fait face à un groupe de moines, habillés en tunique, manteau et scapulaire. Un moine et le père de Grégoire étendent la main droite dans le geste de la parole.

Dans la scène inférieure, Grégoire de Nazianze, habillé en prêtre (sticharion, phelonion, epitachelion avec epimanikia), fait face à un groupe de personnages, parmi lesquels deux évêques (avec enchirion) et un laïc dont les vêtements sont plus richement brodés que dans les miniatures précédentes. Grégoire et les personnages du premier rang du groupe font le geste de la parole.

22. GALAVARIS, *op. cit.* note 13, p. 14-17.

23. *Ibid.*, fig. 122.

24. *Ibid.*, fig. 180.

FIG. 8. — *Basileensis gr. A.N.I.8*, fol. H v.

Légendes :

scène supérieure : ὁ τοῦ Θεολόγου π(α)τὴρ Γρηγόριος ὁ Ναζιανζοῦ εἰρηνεύσας ἤδη μετὰ τῶν μοναχ(ῶν) ἔνθα δὴ ὁ Θεολόγος ἀπεστομάτισε τὸ Ἑρμῶς ὁ ζῆλος, πρᾶον τὸ πν(εύμ)α. Le père du Théologien, Grégoire de Nazianze, rétablissant déjà la paix avec les moines pendant que le Théologien annonçait : fervent le zèle, doux l'esprit... (premiers mots de cette homélie).

scène inférieure : Ὁ ἄ(γιος) Γρηγόριος ὁ Θεολόγος μεμφόμενος τοὺς χαίροντας ἐπὶ τῇ πρῶν διαστάσει τῶν μοναχ(ῶν). Saint Grégoire le Théologien adresse des reproches à ceux qui se réjouissent de la récente dissension des moines.

Cette homélie a été prononcée dans les mêmes circonstances que la précédente. Il est à noter qu'ici le père de Grégoire est représenté avec un livre à la main. Bien que le livre soit dans un portrait l'attribut normal d'un évêque, sa présence ici a peut-être une signifi-

25. Cf. mes remarques au sujet de cet usage du livre dans les miniatures de *Londin. Add. 19.352, Pictures of the clergy in the Theodore Psalter*, dans *Revue des études byzantines*, 31, 1973.

cation plus explicite. Le livre sert à souligner l'orthodoxie du père de Grégoire, obligé récemment de désavouer une profession de foi arienne²⁵.

Fol. J. Fig. 9. Grégoire de Nazianze prêche sur la paix.

Entre f. 267 et f. 268. Bombycin. En frontispice à l'homélie 22, *De pace* II (PG 35, 1131-1152 ; Leunclavius, p. 296).

Devant un fond architectural composé de toits rouges, de murs mauves et d'une coupole bleue, un médaillon représente en buste un personnage féminin, nimbé et vêtu d'un costume impérial. Une épigraphe explique que c'est la personnification de la Paix.

FIG. 9. — *Basileensis gr. A.N.I.8*, fol. J.

En dessous, à gauche, Grégoire de Nazianze, habillé en évêque, se tient derrière un chancel semblable à celui représenté sur le fol. F v°. Il lève les yeux vers la personnification de la Paix, et étend vers elle la main droite. Au cen-

tre et à droite s'affrontent deux groupes d'évêques, dont l'un porte l'enchirion.

Légendes :

(aux côtés de la personnification) ἡ εἰρήνη (aux côtés de Grégoire) Ὁ ἄ(γιος) Γρηγόριος ὁ Θεολόγος εἰρηνεύ(ων) τοὺς ἐν Κωνσταντινουπόλει μαχομένους ἐπισκόπους ἄρχεται δὲ οὕτως : Εἰρήνη φίλη τὸ γλυκὺ καὶ πρᾶγμα καὶ ὄνομα. Saint Grégoire le Théologien, pacifiant les évêques qui se disputent à Constantinople, commence ainsi : la paix est aimable ; en acte et en nom elle est la douceur... (premiers mots de cette homélie).

Élie explique que cette homélie fut prononcée à l'occasion d'un différend entre les évêques de Constantinople au sujet de la doctrine d'Apollinaire (Leunclavius, p. 291).

La personnification de la Paix mériterait une explication plus détaillée que celle que nous pouvons donner ici. On trouve dans l'art paléochrétien la Grâce (χάρις), représentée en buste comme un personnage féminin²⁶. Sur les sceaux d'une époque postérieure, la Sagesse est représentée aussi comme un personnage féminin²⁷. Il s'agit d'une survivance chrétienne des personifications antiques pour des qualités morales. La représentation de la Paix dans une *imago clipeata* souligne son appartenance à un autre mode d'existence que celle de Grégoire et des évêques²⁸.

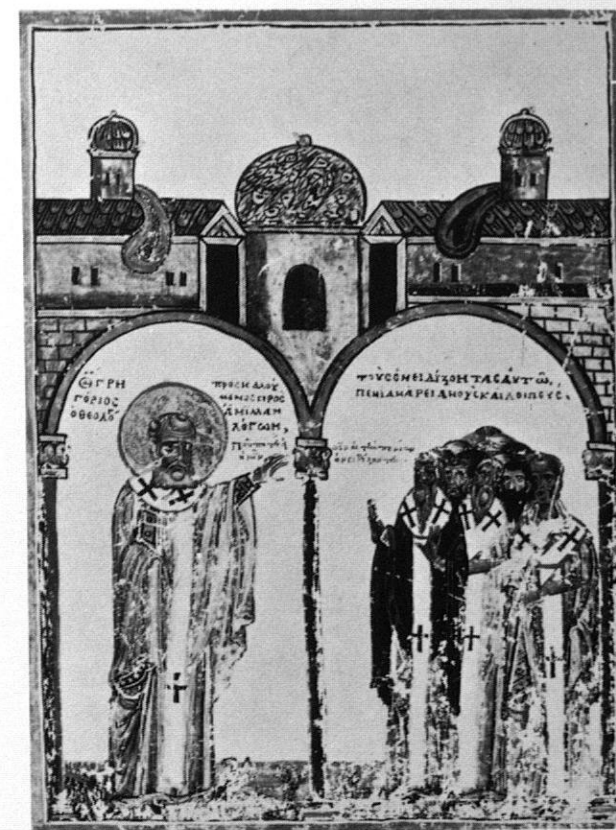
Fol. K v°. Fig. 10. Grégoire de Nazianze affronte un groupe d'évêques ariens.

Entre f. 285 et f. 286. Bombycin. En frontispice à l'homélie 33, *Adversus arianos* (PG 36, 213-238 ; Leunclavius, p. 314).

Sous l'arc gauche d'une arcade surmontée d'un ensemble architectural comportant trois coupes, se tient Grégoire de Nazianze. Il est habillé en évêque (avec l'enchirion, mais sans epitachelion). Dans la main gauche il tient un livre, tandis que sa main droite est tendue vers le groupe des évêques ariens qui lui font face. Ces évêques se tiennent sous l'arc droit de l'arcade (l'un parmi eux porte un enchirion). Ils font le geste de la parole. L'évêque situé à l'extrême gauche du groupe tient dans la main droite un rouleau.

Légende :

Ὁ ἄ(γιος) Γρηγόριος ὁ Θεολόγος προσκαλούμενος πρὸς Ἀμιλλαν λόγων τοὺς ὀνειδίζοντας αὐτῷ πενίαν. Ἀρειανούς καὶ λοιπούς. Ποῦ ποτέ

FIG. 10. — *Basileensis gr. A.N.I.8*, fol. K v.

εἰσιν οἱ τὴν πενίαν ἡμῶν ὀνειδίζοντες ; Saint Grégoire le Théologien répondant à Amyllas à propos de ses discours, à ceux qui lui reprochent sa pauvreté, aux ariens, etc. : où enfin sont ceux qui nous reprochent notre pauvreté ? (premiers mots de cette homélie).

C'est l'iconographie traditionnelle d'un affrontement entre évêques orthodoxes et hérétiques.

Fol. L v°. Fig. 11. Grégoire de Nazianze prêche aux orthodoxes ; Maximus est expulsé de l'église.

Entre f. 303 et f. 304. Bombycin. En frontispice à l'homélie 26, *In se ipsum* (PG 35, 1227-1252 ; Leunclavius, p. 341).

26. Par exemple sur une médaille faisant partie d'un collier du v^e siècle dans le Musée National de Sarajevo (*Catalogue de l'exposition de l'art en Yougoslavie*, Paris, 1971, n° 150). M. Grabar a aimablement attiré mon attention sur cette médaille.

27. V. LAURENT, *Le corpus des sceaux de l'empire byzantin*, V, Paris, 1965, n°s 49, 703, 931, 951, 996. D'après le R.P. Laurent, il existe d'autres représentations de personifications sur les sceaux inédits.

28. A. GRABAR, *Imago clipeata*, dans *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, I, Paris, 1968, p. 607-613. Cf. R. WINKES, *Clipeata imago*, *Studien zu einer römischen Bildnisform*, Bonn, 1969.

FIG. 11. — *Basileensis gr. A.N.I.8, fol. L v.*

La miniature comporte deux scènes. Dans la scène supérieure, Grégoire se tient derrière un chancel au-dessous de l'arc gauche d'une arcade. Il est habillé en évêque. Sous l'arc droit de l'arcade se trouve un groupe d'orthodoxes, parmi lesquels un évêque (avec enchirion mais sans epitachelion) et plusieurs laïcs en tunique brodée. Grégoire et l'évêque font de la main droite le geste de la parole.

Il y a une église à l'extrémité gauche de la scène inférieure. La partie centrale de la miniature étant abîmée, on n'y entrevoit que le phelonion et l'omophorion de Maximus, que maltraitent deux personnages en costume laïc. Un troisième, qui les précède, gravit les marches à l'extrême droite de la scène.

Légendes :

scène supérieure (aux côtés de Grégoire) 'Ο ἄ(γιος) Γρηγόριος ὁ Θεολόγος διδάσκων

FIG. 12. — *Basileensis gr. A.N.I.8, fol. M v.*

scène inférieure : ὁ σαπὴς φιλόσοφος(ς) Μᾶξιμος(ς) διωκόμενος ἀπὸ τῶν ὀρθολόγων ἐκ τοῦ ναοῦ le maladroit philosophe Maximus chassé par les orthodoxes de l'église.

La scène supérieure est conforme à l'iconographie traditionnelle de la prédication. La scène inférieure ressemble à d'autres représentations d'expulsion d'hérétiques²⁹.

Élie explique, dans son commentaire, les circonstances de cette prédication. Maximus, philosophe cynique d'origine égyptienne, se rendit à Constantinople, muni d'une grande somme d'argent. Quelques évêques, corrompus par ses présents, le désignèrent évêque de cette ville. Un synode orthodoxe le déposa par la suite (Leunclavius, p. 341).

Fol. M v°. Fig. 12. Grégoire prêche aux orthodoxes et à ceux qui lui imputent une ambition acharnée.

Entre f. 325 et f. 326. Bombycin. En frontispice à l'homélie 36, *In se ipsum* (PG 36, 265-280 ; Leunclavius, p. 333).

Cette miniature comporte un fond architectural très particulièrement développé. Grégoire se tient au-dessous de l'arc central derrière un chancel. Un groupe d'évêques se tient aux extrémités droite et gauche de la scène. Aucun ne porte ni d'enchirion ni d'epitachelion, mais l'évêque situé à l'extrême droite du groupe gauche tient dans la main un livre. Grégoire étend la main droite vers le groupe gauche. Deux évêques du groupe droit font le geste de la parole.

Légendes :

(aux côtés de Grégoire) 'Ο ἄ(γιος) Γρηγόριος ὁ Θεολόγος τ(ὸν) φθόνον στηλιτεύων θαυμασιώτατα ἄρχεται δὲ οὕτ(ως) · 'Εγὼ θαυμάζω τί ποτὲ ἐστὶν ὁ πρὸς(ς) τοὺς ἐμοὺς πεπόνθατε λόγους · Saint Grégoire le Théologien, stigmatisant très admirablement leur malveillance, commence ainsi : je m'étonne de la façon dont vous avez réagi à mes paroles... (premiers mots de cette homélie).

(aux côtés du groupe gauche) οἱ λέγοντες ἐπιθυμεῖν αὐτὸν τῆς καθέδρας Κων(σ)τ(α)ν(τι)ν(ου)πόλε(ω)ς · ὡς ἀπόλοιτο ἐξ ἀν(θρώπων) ὁ φθόνος(ς) ἡ δαπάνη τῶν ἐχόντων. Ceux qui disent qu'il désire ardemment le siège de Constantinople. Puisse l'envie disparaître de parmi ces hommes. (Cette dernière phrase est une citation de la même homélie, PG 36, 269 c).

(aux côtés du groupe droit) ὁρθόδοξοι.

Dans cette miniature sont combinés l'iconographie de la prédication et celle de l'affrontement.

Fol. N v°. Fig. 13. Grégoire de Nazianze succède à son père.

Entre f. 331 et f. 332. Bombycin. En frontispice à l'homélie 3, *Ad eos qui ipsum acciverunt...* (PG 35, 515-526 ; Leunclavius, p. 361).

Dans un cadre architectural muni de tentures est assis, à l'extrême gauche, le père de Grégoire, habillé en évêque (sans enchirion ni epitachelion). Grégoire, habillé aussi en évêque, se tient au centre de la scène ; il est repré-

FIG. 13. — *Basileensis gr. A.N.I.8, fol. N v.*

senté comme étant plus jeune que son père. A l'extrême droite un groupe de personnages fait face à Grégoire ; parmi ceux-ci il y a une femme, la tête recouverte d'un maphorion, et un homme en tunique brodée. Le personnage le plus proche de Grégoire, un prêtre (vêtu en sticharion, phelonion, epimanikia et epitachelion), étend vers lui la main droite dans le geste de la parole.

Légendes :

(aux côtés de Grégoire) 'Ο ἄ(γιος) Γρηγόριος ὁ Θεολόγος(ς) μεμφόμε(ν)ος(ς) τοὺς να[ν]-ζιανζηνούς τῷ μὴ προσεληλυθέναι προθύμως τῇ τοῦτου διδασκαλ(ί)α καὶ λέγων · Πῶς βραδεῖς ἐπὶ τὸν ἡμέτερον λόγον, ὦ φίλοι καὶ ἀδελφοί ; Saint Grégoire le Théologien menaçant les citoyens de Nazianze de ne pas se rendre de bon cœur à son enseignement et disant : comment êtes-vous si lents envers notre discours, ô mes amis et mes frères ? (premiers mots de cette homélie).

(aux côtés de son père) Γρηγόριος ὁ πῶς Θεολόγος) ἡλικίᾳ τοῦ Θεοῦ αὐτοῦ πατρὸς τοῦ πατρὸς παρρησιαστικῶς. Grégoire, le père du Théologien, a nommé son propre fils pasteur du troupeau.

L'iconographie de cette scène est vraisemblablement une adaptation de celle employée dans la miniature accompagnant l'homélie 16 de l'édition liturgique³⁰.

Fol. O v°. Fig. 14. Basile sacre Grégoire de Nazianze évêque.

Entre f. 336 et f. 337. Bombycin. En frontispice à l'homélie 9, *Apologeticus ad patrem suum*... (PG 35, 819-825 ; Leunclavius, p. 366).

Au centre du fond architectural se trouve un baldaquin, devant lequel se dresse un autel.



FIG. 14. — *Basileensis gr.* A.N.I.8, fol. O v°.

30. Cf. fol. G v°. D'autres exemples : *Paris. Coislin*, 239, fol. 217 ; *Oxford Bodleian. Selden B 54*, fol. 121 ; *Athos Dionys.* 61, fol. 172 v° ; *Paris. gr.* 543, fol. 342 v° (*GALAVARIS, op. cit.* note 13, fig. 233, 298, 374, 469).

31. Ce thème iconographique, déjà répandu au IX^e siècle (*Paris. gr.* 510, fol. 67 v°, fol. 452 ; cf. OMONT, *op. cit.* note 15, pl. 25 et 60), sera traité dans mon étude du clergé dans l'art byzantin, en cours de préparation.

A l'extrême gauche de la scène, devant ce fond, se tient le père de Grégoire, habillé en évêque (avec enchirion et un livre dans la main gauche). A l'extrême droite se tient un groupe de clercs, dont le premier est un diacre (habillé en sticharion et orarion) ; il tient dans la main droite un éventail et dans la main gauche un coffret. Devant l'autel, Basile, habillé en évêque (sans enchirion), fait face à Grégoire, habillé en prêtre (mais sans epitachelion). Grégoire incline la tête vers Basile qui, tenant un rouleau dans la main gauche, le bénit de la droite.

Légendes :

(aux côtés de Grégoire) Ὁ ἁγιος Γρηγόριος ὁ Θεολόγος χειροτονούμενος ὑπὸ τοῦ μεγάλου Βασιλείου ἐπίσκοπος Σασίμου ὁπρηνίκα ἀπεστομάτισε τό Πάλιν ἐπ' ἐμὲ χρίσμα καὶ πνεῦμα. Saint Grégoire le Théologien, sacré par le grand Basile, évêque de Sasimos, dit alors ceci : sur moi encore l'onction et l'esprit... (premiers mots de cette homélie).

(au-dessus de Basile) Ὁ ἁγιος Βασίλειος (αὐ-dessus du père de Grégoire) Γρηγόριος ὁ τοῦ Θεολόγου πατήρ

Le sacre de Grégoire est représenté ici selon l'iconographie traditionnelle de cette cérémonie³¹.

Fol. P. Fig. 15. Eulalius est sacré évêque ; un ange expulse Anthime de l'église.

Entre f. 342 et f. 343. Bombycin. En frontispice à l'homélie 13, *Habita in consecratione Eulalii* (PG 35, 851-856 ; Leunclavius, p. 370).

La miniature comporte deux scènes. Au centre de la scène supérieure il y a un baldaquin sous lequel se dresse un autel. A l'extrême droite se tient un groupe de personnages, des laïcs en tunique brodée et un diacre habillé en sticharion et orarion ayant dans la main droite un éventail et dans la main gauche un coffret. A l'extrême gauche se tiennent Grégoire de Nazianze et son père, avec Basile, tous trois habillés en évêque. Basile a dans la main gauche un rouleau et étend la main droite vers Eulalius, habillé en prêtre (mais sans epitachelion).

Il y a une église à l'extrême gauche de la scène inférieure. A côté se tient un ange en tunique bleue et manteau mauve. Aidé par un démon, l'ange pousse vers la droite Anthime, qui est habillé en évêque (avec enchirion mais sans epitachelion).



FIG. 15. — *Basileensis gr.* A.N.I.8, fol. P.

Légendes :

scène supérieure (sur la bordure) † εἰς τὴν παρὰ τοῦ Θεολόγου ἐκφωνηθ(εῖ)σαν ὁμιλίαν εἰς τὴν χειροτονίαν Εὐλαλίου ἐπίσκοπου Δοάρων ἧς ἡ ἀρχ(ή)· Δεξασθε τὸν ἡμέτερον λόγον ἀδελφοί... Pour l'homélie prononcée par le Théologien pour le sacre d'Eulalius, évêque de Doara, dont le commencement : acceptez notre discours, mes frères... (premiers mots de l'homélie).

(aux côtés d'Eulalius) Εὐλάλιος.

(aux côtés des trois évêques) ὁ ἁγιος Βασίλειος ὁ ἁγιος Γρηγόριος ὁ Θεολόγος (καὶ) ὁ πατήρ τοῦ Θεολόγου χειροτονούντες τὸν Εὐλάλιον ἐπίσκοπον Δοάρων. Saint Basile, saint Grégoire le Théologien et le père du Théologien consacrant Eulalius, évêque de Doara.

scène inférieure (aux côtés de l'ange) ἄγγελος Θεοῦ τὸν Ἀνθιμον τῆς ἐκκλησίας ὡς ἀνάξιον ἐξωθούμενος. L'ange de Dieu expulse Anthime de l'église, comme étant indigne.

(aux côtés d'Anthime) Ἀνθιμὸς ἐπίσκοπος Τυάνων ὁ κατὰ τοῦ μεγάλου Βασιλείου πᾶν εἶ τι σκαιὸν μελετῶν αἰεὶ καὶ ποιῶν. Anthime, évêque de Tuana, lui qui s'efforce constamment de faire contre le grand Basile tout ce qui est funeste.

D'après le *monitum* des Mauristes, la participation de Basile au sacre d'Eulalius n'aurait aucune base historique³². Par ailleurs, dans le texte de l'homélie il n'est pas fait de mention explicite d'Anthime. Mais Grégoire fait allusion à un fils de Dathan et d'Abiron (*Nombres* 16, 1). C'est Élie qui identifie cette personne comme étant Anthime³³.

L'iconographie de la scène supérieure est conforme à celle de la miniature précédente (fol. O). L'expulsion représentée dans la scène inférieure ressemble à celles de fol. F v° et de fol. L v°.

Fol. Q v°. Fig. 16. Grégoire de Nazianze est présenté par son père aux citoyens de la ville.

Entre f. 347 et f. 348. Bombycin. En frontispice à l'homélie 12, *Ad patrem* (PG 35, 843-850 ; Leunclavius, p. 374).



FIG. 16. — *Basileensis gr.* A.N.I.8, fol. Q v°.

32. PG 35, 851-852.

33. Leunclavius, p. 372. Cf. W. SMITH et H. WACE, *A Dictionary of Christian Biography*, I, Londres, 1877, p. 119, et BASILE, Lettre 122 (PG 32, 541).

Les personnages sont disposés devant une triple arcade. A l'extrême droite se tiennent les citoyens de Nazianze, parmi lesquels un laïc en tunique brodée et un prêtre en sticharion, phelonion et epitachelion. Le père de Grégoire, habillé en évêque (avec enchirion mais sans epitachelion), mène son fils, le Théologien, habillé en prêtre, mais avec epimanikia et enchirion, vers le groupe des citoyens, qu'il désigne de la main gauche.

Légendes :

(au-dessus de Grégoire) 'Ο ἁ(γιος) Γρηγόριος (ς) ὁ Θεολόγος ἀπαγόμ(εν)ος καὶ λέγ(ων)· Τὸ στόμα μου ἤνοιξα καὶ ἐβλάυσα πνεῦμα· Saint Grégoire le Théologien, entraîné, et disant : j'ouvris la bouche et j'attirai l'esprit (*Psautier* 118 (119), 131, cité au commencement de cette homélie).

(au-dessus du père de Grégoire) Γρηγόριος (ς) ὁ τοῦ Θεολόγου πατήρ ἐλκων τ(ὸν) υἱὸν καὶ παραδιδούς αὐτῷ ποιμαίνειν τὸ ἴδι(ον) ποίμνιον Grégoire, le père du Théologien, amène son fils et lui remet le gouvernement de son propre troupeau.

(au-dessus du groupe à droite) ἐκκλη(σία) καὶ ποίμνη Ναζιανζοῦ. Église et troupeau de Nazianze.

Élie explique que cette homélie fut prononcée lorsque Grégoire prit en charge le diocèse de Nazianze. La miniature qui l'accompagne représente une des variantes iconographiques de la cérémonie de la présentation³⁴.

..

L'iconographie de ces miniatures, comme je l'ai noté dans ma description de chacune d'elles,

34. Ce thème, d'origine antique et repris dans l'art chrétien (GRABAR, *op. cit.* note 9, p. 204), est représenté sur de nombreuses images où un donateur est présenté au Christ : le prince Vladislav à Mileševa (R. HAMANN-MAC LEAN et H. HALLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen, 1963, fig. 83) ; Jean Spanopulo, dans Athos Iviron 5, fol. 457 (H. BELTING, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg, 1970, p. 60 et fig. 24) ; la nonne Euphrosyne, dans Oxford Bodleian. Lincoln College gr. 35, fol. 11 (*ibid.*, p. 31 et fig. 22).

35. A. GRABAR, *Les miniatures de Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne*, Paris, 1943.

36. Cf. note 31.

37. A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin, Dossier archéologique*, Paris, 1957, p. 49 ; WALTER, *op. cit.* note 12, p. 151-163.

38. K. WEITZMANN, *Illustrations in Roll and Codex*, Princeton, 1947 (réimprimé 1970), p. 120.

39. SAJDAK, *op. cit.* note 1, p. 102.

40. Cf. p. 115.

repré- prend ou adapte les formules traditionnelles de l'art byzantin. Il est normal que l'artiste, illustrant un commentaire des homélies de Grégoire de Nazianze, représente souvent des scènes de prédication (fol. D v°, E, F v°, H v°, J, L v°, M v°), semblables à celles qui se trouvent dans l'édition complète de ces homélies, *Ambros.* 49-50³⁵. Il est aussi très possible qu'il se soit inspiré de l'édition liturgique de ces homélies notamment pour les scènes où figure le père de Grégoire (fol. G v°, H v°, N), tandis que le sacre de Grégoire est déjà représenté dans le *Paris. gr.* 510³⁶.

L'artiste s'est inspiré en outre d'une source indépendante, sans doute du fait que plusieurs homélies de ce recueil avaient été prêchées contre l'hérésie. Il utilise donc souvent des formules provenant de ce que l'on pourrait appeler l'art officiel de l'Église byzantine, de ces images « affichées » à l'entrée des lieux de culte, afin de promulguer la doctrine orthodoxe et la condamnation des hérétiques³⁷. Ainsi s'explique la présence dans ce manuscrit des images de l'affrontement de deux groupes d'évêques et du supplice des condamnés.

Toutefois, l'artiste, quoique tributaire de la même tradition que ses prédécesseurs, a pris soin de souligner le caractère original de ce recueil. Les deux images qu'il a mises en tête du manuscrit (fol. A v°, C v°) servent à la fois à en définir le contenu et à préciser la relation entre l'auteur et le commentateur. La doctrine de Grégoire, explique-t-il, est d'origine divine, et la fonction d'Élie est celle du mystagogue : il répand l'enseignement s'écoulant de celui que les Byzantins appelaient Source de la Sagesse. Afin, peut-être, de souligner leur importance, il donne un fond d'or seulement à ces deux miniatures.

L'illustration de ce livre a donc été conçue comme un ensemble, où, outre les deux frontispices principaux, une miniature occupant une page entière accompagne la plupart des homélies. A cet égard le livre diffère des autres traités commentés que l'on enlumina à Byzance où les images, n'ayant que le statut de *scholia*, sont ordinairement reléguées en marge³⁸.

Le livre a souffert au cours des siècles. Il en manque, en effet, huit folios³⁹. L'allusion de Jean de Raguse à *ligatura et omnibus* pourrait avoir trait à la réparation du livre⁴⁰. Mais, comme le texte commence sur une feuille de

parchemin et qu'une miniature est peinte sur une page de papier, il ne saurait être question d'une réfection fondamentale du livre. Les illustrations doivent être de la même date que celle où fut copié le texte. Toutefois l'artiste a sûrement réutilisé des feuilles de parchemin provenant d'un manuscrit plus ancien, fait très typique de l'époque des Paléologues⁴¹. Si le style de l'écriture n'y intervient pas⁴², le corps du manuscrit remonterait donc, au plus tôt, à la fin du XIII^e siècle.

Notre connaissance de l'art des Paléologues n'est pas à présent suffisante pour que l'on puisse en décider d'après le seul style des miniatures⁴³. D'ailleurs une fâcheuse restauration au XVI^e siècle rend difficile une étude approfondie du style. C'est avec une grande surprise que j'ai lu dans l'introduction à sa version du *Commentaire* les remarques de Leunclavius qui dit avoir de lui-même fait restaurer ces miniatures⁴⁴. Malgré une certaine uniformité, il est évident que plusieurs mains collaborèrent à cette restauration, très visible sur les visages et parfois importante (fol. N). Néanmoins, il ne s'agit d'ordinaire que de retouches. Dans l'ensemble, les miniatures gardent leur caractère proprement byzantin, ce qui permet quelques tentatives de comparaison.

Le manuscrit de l'édition liturgique des homélies le plus proche est *Paris. gr.* 543⁴⁵. Ses miniatures sont cependant d'une échelle réduite et sont munies de bordures plus élaborées et raffinées. L'enchirion de Grégoire y est parfois

remplacé par un epigonation⁴⁶, ce qui n'est jamais le cas dans le manuscrit de Bâle. Le style du Ménologe (Oxford Bodleian. gr. th. fol. 1), de 1342 environ, ressemble en plusieurs points au manuscrit de Bâle, notamment en ce qui concerne la simplicité des bordures, les fonds architecturaux et le groupement des personnages⁴⁷. Les ressemblances les plus frappantes se trouvent pourtant dans le *Psautier Sinait.* 38⁴⁸ et l'Évangile *Paris. gr.* 54⁴⁹, que l'on date généralement de la fin du XIII^e siècle.

Je ne note ces ressemblances qu'en passant. L'intérêt principal de ces miniatures, jusqu'à présent inédites, réside dans leur iconographie. Leur publication verse à notre dossier une pièce importante, enrichissant ainsi notre connaissance de l'art ecclésiastique à Constantinople.

Paris.

Christopher WALTER.

41. BELTING, *op. cit.* note 34, p. 3-17.

42. SAJDAK, *op. cit.* note 1, p. 100, n. 2.

43. BELTING, *op. cit.* note 34, p. 2, 95.

44. *Interspersae sunt passim picturae quaedam (...). His ergo nos exemplaribus freti et depravata plurima correximus et mutila restituimus* (Leunclavius *Proemium*).

45. GALAVARIS, *op. cit.* note 13, p. 240-241, fig. 454-469.

46. Fol. 23 v°, 27 v° (*ibid.*, fig. 45, 46).

47. O. PÄCHT, *Byzantine Illumination*, Oxford, 1952, p. 8-9, fig. 16.

48. K. WEITZMANN, *Eine Pariser-Psalter-Kopie des 13. Jahrhunderts auf dem Sinai*, dans *Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft*, 6, 1957, p. 125-143. Un folio enluminé de ce manuscrit se trouve à Leningrad (gr. 269) ; cf. V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1967, p. 283.

49. LAZAREV, *op. cit.*, note 48, p. 279-281, fig. 384-394.

UNE ILLUSTRATION INÉDITE DE L'ACATHISTE
ET L'ICONOGRAPHIE DES HYMMES LITURGIQUES A BYZANCE

par Tania VELMANS

Le titre donné à cet article couvre plusieurs sujets, dont certains auraient mérités d'être traités à part. Nous renonçons pourtant à les séparer en raison des rapports d'interdépendance qui s'établissent entre eux, dès que l'on adopte un point de vue visant à dégager leurs caractères essentiels. Après un aperçu sur la forme et le contenu des hymnes en question, nous aborderons l'étude des schémas iconographiques qui traduisent ces textes en langage plastique. Un commentaire portant sur toutes les miniatures du manuscrit de l'Escorial facilitera ce qui fut en réalité notre point de départ : l'analyse structurale des représentations des hymnes liturgiques à Byzance entre le XIII^e et le XV^e siècle. Un examen rapide de quelques images d'époque

post-byzantine rendra compte de l'évolution de ces schémas ainsi que de leurs dérivés plus ou moins immédiats.

Malgré l'influence considérable de la liturgie sur l'iconographie byzantine à l'époque des Paléologues, les très nombreuses hymnes de cette liturgie n'ont pratiquement pas reçu d'équivalences plastiques qui auraient permis de les intégrer à la décoration des églises. Si l'on ne compte pas la représentation bien connue de la Divine liturgie correspondant au *Trisagion*, seules deux grandes hymnes liturgiques¹ ont trouvé une expression plastique avant le XV^e siècle² : le Kontakion de la Nativité, appelé aussi Stichère de Noël³, et l'hymne Acatliste⁴. Tous deux sont dédiés à la Vierge. Le premier célèbre

1. Il est vrai, que le canon dit « des Agonisants » a été représenté au XIV^e siècle à Sainte-Sophie d'Ohrid et au monastère de Chilandar au Mont-Athos (Cf. S. RODOJČIĆ, « Čin bivajemi na razlučenije duši od tela » u monumentalnom slikarstvu XIV veka, in Zbornik radova vizantološkog instituta, n° 7, 1961, p. 39-52, avec un résumé en allemand), mais ces représentations ne sont pas répandues dans le monde byzantin et figurent dans le répertoire iconographique des églises de l'époque des Paléologues plutôt comme des exceptions que comme un cycle courant.

2. On pourrait se demander si d'autres poèmes bibliques ou liturgiques ont été représentés sous une forme quelconque à Byzance avant les deux hymnes cités. Il est bien certain que des hymnes et des odes de l'Ancien Testament ont été souvent illustrés à une époque antérieure dans des manuscrits byzantins, principalement dans les Psautiers, mais pas en peinture murale (les premières représentations de ce genre, auxquels nous consacrons une étude à part, apparaissent au XIV^e siècle). Les formules dont on se sert dans les Psautiers, sont d'ailleurs généralement peu éloquentes et se limitent à représenter l'auteur d'une ode donnée en tant que récitant (voy. par exemple, dans le Psautier de Bristol les fol. 259 r°, 260 r°, 261 v°, 263 v° ou le Psautier du Mont-Athos, Pantocrator n° 61, les fol. 206 r°, 212 r°, 213 v°, 216 r°, 216 v°, 217 v°, 218 v°, 220 r°, etc. Reproduction des folios cités chez S. DUFRENNE, *L'illustration des Psautiers grecs du Moyen Age*, Paris, 1966), où l'on trouve, chaque fois le portrait

de celui qui avait composé et chanté le poème en question. Il arrive cependant que l'on figure, assez exceptionnellement, le contenu, l'histoire évoquée par certains psaumes (voy. par exemple les fig. 227-230 chez S. DER NERSESSIAN, *L'illustration des Psautiers grecs du Moyen Age*, Paris, 1970).

3. La première image du Stichère de Noël se trouve à la Péripleptos à Ohrid (1295). Elle a été suivie de celle de Žiča (église de l'Ascension, 1309-1316), des Saints-Apôtres à Salonique (après 1315), etc.

4. Toutes les images connues et actuellement existantes de l'hymne Acatliste remontent au milieu du XIV^e siècle. Il y a quelques années, nous avions réaffirmé cette constatation, généralement admise et bien connue, dans un article qui étudiait les fresques de Saint-Nicolas-Orphanos à Salonique. La présence du cycle de l'Acatliste dans cette décoration a été un élément précieux, entre beaucoup d'autres, pour la datation du monument. Nous avions donc proposé comme date probable de l'exécution de ces fresques, le deuxième quart du XIV^e siècle (*Les fresques de Saint-Nicolas Orphanos à Salonique et les rapports entre la peinture d'icône et la décoration monumentale au XIV^e siècle*, in C.A., XVI, p. 171), et cela en citant les dates de toutes les Acatlistes connues. Celle de Mateić (1340-1350) était l'une des premières en date. De même, n'avions-nous pas omis de rappeler que dans plusieurs églises extrêmement vastes et décorées par une multiplicité étonnante de cycles variés, telle celle de Gračanica (1320), par exemple, il n'y avait pas la moindre trace d'une illus-



FIG. 1. — Žiča, Saint-Sauveur, Stichère de Noël (d'après P. Mijović).

la naissance du Christ, la deuxième le mystère de l'Incarnation.

La composition des deux poèmes liturgiques remonte probablement au VI^e siècle ; pour l'Aca-

thiste de l'hymne Acathiste. Ce fait est relativement important, puisque A. Xyngopoulos date les fresques de Saint-Nicolas-Orphanos des années 1310-1320, bien qu'un cycle de l'Acathiste y soit représenté. Un article plus ancien du même auteur (Παναγία τῶν χαλκίων, in Μακεδονικά, 4, 1956, p. 281) rappelle les fragments du XIV^e siècle, actuellement disparus, à la Panagia Chalkeon à Salonique, représentant des scènes de l'hymne Acathiste (les strophes 11, 12 et 13), la date exacte de ces fresques détruites n'étant pas connue (cf. D. EVANGELIDIS, 'Η Παναγία τῶν χαλκίων, Thessalonique, 1954 ; K. PAPADOPOULOS, Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΩΝ ΧΑΛΚΕΩΝ, in Thessaloniki, Vienne, 1966, p. 11), elles ne sont d'aucune utilité pour nous informer sur le moment de l'apparition du cycle de l'Acathiste. Pour mettre les choses bien au point, il faudrait dire encore quelques mots sur une erreur typographique qui a donné lieu à une confusion. Une note dans le rapport de M. Chatzidakis au récent Congrès des Études byzantines (voir *infra*) pourrait, en effet, faire croire que les premières images de ce cycle existaient déjà au XIII^e siècle. Voici l'origine de cette affirmation erronée. Dans un article de G. BABIĆ (Les fresques de Sušica en Macédoine et l'iconographie originale de leurs images de la vie de la Vierge, in C.A., XII, p. 303-334), la fig. 19 montre une image de l'Acathiste au Monastère de Marko, mais cette photographie porte une légende qui dit : « Sušica, Monastère de Marko, Acathiste ». Le « Sušica » (c'est une église du XIII^e siècle) est évidemment de trop, puisque la fresque se trouve bien au Monastère de Marko (XIV^e siècle). Or, dans son Rapport, au

thiste, cela semble prouvé aujourd'hui et l'étude minutieuse de E. Wellesz établit que son auteur a dû être le très prolifique compositeur d'hymnes, Romain le Mélode⁵.

Congrès international des Études byzantines à Bucarest, 1971 (Rapports, I, p. 106), M. Chatzidakis fait remarquer que, selon G. Babić, il y aurait une représentation de l'Acathiste au XIII^e siècle. En réalité, G. Babić n'affirme rien de tel dans son article. Elle observe simplement (p. 330-331) que la façon dont on a représenté la Conception à Sušica pourrait être considérée comme un prototype intégré plus tard dans le cycle de l'hymne Acathiste, où une image de la Conception est également représentée. C'est à ce propos que G. Babić publie l'image de l'Acathiste du Monastère de Marko avec la légende erronée. Il m'est agréable de relever en passant que, malgré ces observations qui sont faites à propos de la date de Saint-Nicolas-Orphanos, M. Chatzidakis semble avoir tenu compte de notre article sur les fresques de cette église, puisqu'il propose de les dater de la fin de la deuxième « ou de la troisième décennie » du XIV^e siècle, alors que nous disions précisément : « Le deuxième quart du XIV^e siècle », ce qui est la même chose, tandis que A. Xyngopoulos proposait une date antérieure : 1310-1320. Cette question ne nous retiendra pas davantage pour le moment. Il nous semble par contre nécessaire de définir la date la plus probable — fut-elle provisoire — de l'apparition du cycle de l'hymne Acathiste. L'année 1320 (Gračanica) est un terminus post quem. Mais le témoignage des peintures murales (Mateić, 1340-1350) et des miniatures actuellement conservées nous incline à penser à une date proche du milieu du XIV^e siècle pour l'apparition des premières illustrations de l'Acathiste.

5. E. WELLESZ, *The « Akathistos ». A study in Byzantine Hymnography*, in D.O.P., IX-X, 1956, p. 141-174,

Il n'est pas sans intérêt de constater que ces deux hymnes, d'un contenu si apparenté, ont été intégrées dans la liturgie de façon à relever les deux périodes les plus importantes de l'année liturgique : Noël et Pâques. Le Kontakion de Noël était chanté le jour de Noël, et l'hymne Acathiste, que l'on écoutait debout, le cinquième samedi du Carême⁶. A l'origine cette dernière hymne avait été chantée le 25 mars, jour de la fête de l'Annonciation⁷, ce qui ne change d'ailleurs rien aux deux pôles évoqués, puisque la fête de l'Annonciation est pratiquement célébrée en période de Carême.

Ces deux hymnes mariologiques sont composées autour des thèmes familiers à la Basse Antiquité, dont on retrouve le reflet dans l'iconographie impériale byzantine. Il s'agit du thème des *Laudes*, autrement dit, des acclamations ou glorifications de l'empereur, et du thème de l'offrande. Le Kontakion de Noël correspond au thème de l'Offrande⁸, l'hymne Acathiste à celui de la Glorification⁹.

Pour illustrer le Stichère de Noël, on condense le contenu du texte en une seule image de type centrifuge. A Ohrid¹⁰, à Žiča¹¹ (fig. 1), à Salonique¹² et ailleurs, il s'agit d'une composition sur plusieurs registres, les anges, les bergers, les rois, les prêtres et les laïcs avancent vers la Vierge et l'Enfant qui occupent le centre de l'image. Le verset « Que t'offrirons-nous, oh Christ... »¹³ est représenté quasi littéralement. La terre et le désert sont présents en tant

que personnifications portant l'une la grotte, l'autre la crèche. Ces offrandes symboliques et des personnifications se mêlaient déjà aux représentations d'offrandes plus « réalistes » dans les images impériales de l'époque justinienne¹⁴. A Žiča, on ne s'est pas contenté des personnifications de la terre et du désert, absolument nécessaires à la compréhension de l'image ; elles sont transformées en cariatides et soutiennent, tout en présentant leurs dons, le médaillon de la Vierge¹⁵.

A Saint-Clément d'Ohrid ces personnifications ne sont pas représentées en cariatides, mais elles ont néanmoins un aspect très antiquisant avec leurs épaules nues¹⁶.

Une dernière observation concerne les trois images du Stichère, mentionnées plus haut. Partout la bande inférieure (celle des cortèges) figure, non seulement l'ensemble de l'humanité, ce qui correspondrait aux mots « que t'offrirons-nous, oh Christ » dans le Stichère, mais il y a là, comme on le verra également dans l'Acathiste, une tentation d'« actualiser » l'image en figurant les offices pendant lesquels le Stichère était chanté. D'où l'apparition de personnages historiques, contemporains de ces décorations, et la disposition des groupes à Ohrid et Žiča. A Žiča (fig. 1) on voit deux cortèges qui se rencontrent : l'un est formé par des membres du clergé conduits par l'archevêque Sava III de Serbie ; l'autre est composé par le roi Milutin et sa cour. C'est en effet ainsi, que le roi ou l'empereur

plus particulièrement p. 144, 148 ; bibliographie concernant la date de la composition de l'hymne et de sa dédicace, p. 144, note 7 et 8.

6. R.P. E. MERCENIER, *La prière des églises de rite byzantin*, vol. II, Chevetogne, p. 7.

7. Cf. E. WELLESZ, *op. cit.*, p. 143.

8. Cf. A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 260-261.

9. Dans l'iconographie impériale chacun des deux thèmes est tantôt exprimé par une seule composition (base de l'obélisque de Théodose), tantôt par plusieurs représentations (base de la colonne Arcadienne), mais dont chacune existe pour soi et ne forme pas une « suite » narrative, une succession d'images ordonnées selon des moments consécutifs d'un texte ou d'un récit.

10. Cf. G. MILLET - A. FROLOW, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie*, fasc. III, pl. 14, 1-4.

11. Cf. M. KAŠANIN, Dj. BOŠKOVIĆ, P. MIJOVIĆ, *Žiča*, Belgrade, 1969, p. 193.

12. Cf. A. XYNGOPOULOS, Τὰ Ψηφιδωτὰ τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων ἐν Θεσσαλονίκῃ, in Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς, 1934, p. 133-155 ; IDEM, Ἡ Ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ Ἀγ. Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Salonique, 1953.

13. On connaît ce poème, à la fois lyrique et philosophique, que dit : « Que t'offrirons-nous, ô Christ, à toi,

qui pour nous as paru sur terre comme un homme ? Chacune de tes créatures te rend grâce : les anges t'apportent l'hymne, les cieux, l'astre ; les mages - des présents ; les bergers l'admiration ; la terre, la grotte, le désert, la crèche, et nous la Vierge Mère. »

14. Le diptyque Barberini (cf. A. GRABAR, *L'empereur...*, pl. IV) est particulièrement éloquent puisqu'on y voit trois victoires et une personnification de la terre sur un seul volet. La tradition de mêler des personnifications aux personnages réels a été reprise au X^e siècle. L'un des exemples types que l'on pourrait citer est le Psautier de Paris. (B.N. grec 139) ou le fameux Rouleau de Josué (Palat. grec 431) à la Bibliothèque Vaticane. Aux environs de l'an mille, la tradition persiste (tissus du trésor de la cathédrale de Bamberg) puis, au XI^e siècle, dans le Cod. Vat. Urbain 2, par exemple (cf. A. GRABAR, *L'empereur...*, pl. VII, XXIV, 2).

15. Les cariatides ne sont pas inconnues dans la peinture monumentale byzantine à l'époque des Paléologues. On en trouve, exceptionnellement, il est vrai, jusque dans des scènes de la Passion (cf. T. VELMANS, *Les fresques d'Ivanovo et la peinture byzantine à la fin du Moyen Âge*, in *Journal des Savants*, 1965, p. 358-413, et d'autres exemples IDEM, *Infiltrations occidentales dans la peinture byzantine au XIV^e et au début du XV^e siècle*, in *L'école de la Morava et son temps*, Belgrade, 1972.

16. Reproduction chez G. MILLET - A. FROLOW, *La peinture...*, fasc. III, pl. 14, 4.



FIG. 2. — Escorial, Acathiste, dédicace.

se rendait aux offices de Noël, accueilli par le patriarche ou l'archevêque¹⁷. V. Djurić a observé avec raison qu'aux Saints-Apôtres de Salonique, où ne se rendait ni roi, ni empereur, leur représentation a été remplacée par un groupe de moines¹⁸, autrement dit, par un élément correspondant au déroulement réel de l'office célébré dans cette église.

Les éléments particulièrement intéressants qui apparaissent dans toutes les images du Stichère de Noël (personnifications de la terre et du désert, cortèges de prêtres, de laïques, de

17. Une étude détaillée sur cette partie « historique » de l'image de l'Acathiste par V. Djurić est actuellement sous presse. Nous avons pu constater au Congrès de Bucarest, 1971, l'identité de nos points de vue sur plusieurs de ces questions.

18. Voy. note précédente.

19. Cf. G. MILLET, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile*, Paris, 1916, p. 166, fig. 121.

20. *Ibid.*, p. 163.

21. Il s'agit là d'un poème postérieur à Romain le Mélode qui a été ajouté plus tard au Kondakion (cf. E. WELLESZ, *op. cit.*, p. 155) dans l'intention de remercier la Vierge d'avoir délivré la capitale de l'empire lors d'un siège. Ce fait historique, commémoré par une strophe dédicace, est étrangère au système de l'acrostiche. Construite sur un style métrique différent de celui des strophes, elle s'en distingue également par le vocabulaire, le style et le sujet, puisque, à aucun moment, il n'y est question de l'Incarnation.

chantres) envahissent certaines images de la Nativité de la fin du XIV^e et du début du XV^e siècle, comme celle de Ravanica (1389)¹⁹, par exemple. Ici, le Kontakion de Noël s'identifie avec le sujet plus ancien et plus simple de la Nativité du Christ, identification qui a pu être favorisée par une *ekfrasis* de Marcos Eugenicos, dont G. Millet avait déjà observé l'intérêt²⁰. Mais quoi que l'on puisse dire de l'influence possible de l'image du Stichère de Noël sur celle de la Nativité, la composition du Stichère reste inchangée et elle est figurée par une seule scène.

Le cycle de l'Acathiste est, au contraire, l'un des plus étendus dans l'iconographie byzantine ; il est composé d'images plus nombreuses que les cycles privilégiés et traditionnels des Grandes Fêtes et de la Passion. Même l'Enfance du Christ et celle de la Vierge que l'on s'était plu à raconter longuement sur les murs des églises, à l'époque des Paléologues, n'atteignent pour ainsi dire jamais le nombre extrêmement important de 24 images.

Rappelons rapidement les principales parties qui composent le texte de cette hymne.

E. Wellesz le compare avec raison à un sermon poétique. On y trouve une introduction, elle-même constituée par un *prooemion* ou *koukoulion*²¹, appelé souvent plus simplement « dédicace », qui est un hommage à la Vierge exprimé au nom de la ville de Constantinople : la capitale byzantine remercie Marie de son assistance et de sa protection (« protectrice, chef



FIG. 3. — Escorial, Acathiste, stance I.

de mon armée, à toi la victoire... »)²². On peut parfois distinguer deux *prooemia*²³. L'un parle de la reconnaissance de la capitale byzantine, tandis que l'autre — qui le précède et se trouve être aussi le tropaire du jour — pourrait être comparé à une sorte de prélude à l'Incarnation. Il évoque l'ange dans la maison de Joseph et les paroles qu'il adresse à Marie en l'appelant « épouse inépousée »²⁴. Ces deux préludes qui forment l'« Introduction » à l'Hymne se distinguent métriquement et mélodiquement du reste du poème. Ils sont aussi plus narratifs et se terminent par un refrain que l'on répète ensuite à la fin de chaque tropaire.

L'acathiste proprement dite est une homélie



FIG. 4. — Escorial, Acathiste, stance II.

lyrico-dramatique. Ce type de poème mélodique, appelé *Kontakion* est composé d'un nombre variable de stances, entre 18 et 30. Les stances indépendantes (*oikoi*) ont toutes le même nom-

22. Voy. le texte grec de ce préambule de la dédicace chez WELLESZ, *op. cit.*, p. 147. En voici la traduction française : « Protectrice, chef de mon armée, à toi la victoire, délivrée de mes malheurs, moi, votre ville je vous dédie cette action de grâce, ô Mère de Dieu ! mais vous qui avez une puissance insurmontable, libérez-moi de tout danger, afin que je puisse vous crier : « Salue épouse inépousée ! »

23. Cf. E. WELLESZ, *op. cit.*, p. 146.

24. Cette dédicace, en grec, chez WELLESZ, *op. cit.*, p. 146. La traduction en français serait : « Ayant bien compris sa mission secrète, l'ange se rendit promptement dans l'habitation de Joseph et l'Incorporel dit à la Vierge : Celui qui par sa descente a incliné le ciel a trouvé sa place en toi inaltéré et tout entier. Le voyant prendre, dans ton sein, la forme d'un esclave, je suis émerveillé et je t'acclame : Salue épouse inépousée ! »

25. Les stances aux nombres impairs : 1, 3, 5... 23 se terminent toujours par le mot « Salut », suivi d'un assez long développement ; les stances aux nombres pairs 2, 4,

bre de vers métriquement et rythmiquement accordés. La première stance modèle se nomme *irmos* (εἰρμός).

Le Kondakion de l'Acathiste est un acrostiche de 24 stances (*oikoi*)²⁵ ; chacune débute par une lettre de l'alphabet grec dans leur ordre habituel. Les 12 premières stances sont consacrées à l'Annonciation ; les 12 autres qui suivent, à la glorification de la Vierge et au mystère de la double nature du Christ. On pourrait même distinguer quatre groupes de stances dans l'Acathiste, puisque chaque sixième strophe est suivie de la répétition du *prooemion* « A l'invincible général... », de divers tropaires, odes, doxologies qui interrompent le poème.



FIG. 5. — Escorial, Acathiste, stance III.

Comme nous le disions déjà, cette hymne est exprimée en langage plastique à l'aide de 24 ou de 25 images²⁶ indépendantes qui obéissent à un ordre de succession précis²⁷. Au lieu

6... 24 se terminent par « Alléluia » (cf. WELLESZ, *op. cit.*, p. 149). C'est probablement cette différence entre les strophes suivies de longues salutations et celles se terminant brièvement par un seul « Alléluia » qui a incité les Slaves à désigner les premiers par le mot « oikos » et les seconds par le terme « kondakion ». En comptant de cette façon-là, il y a chaque fois un oikos suivi d'un kondakion auxquels on donne le même nombre (1, 2, 3, etc.) de sorte que l'hymne se termine par le kondakion 12. Cette manière d'articuler l'Acathiste peut être très gênante, car en fait, il faut recalculer chaque fois à quelle stance correspond le numéro indiqué par une inscription donnée.

26. Dans certaines rédactions on compte 12 *oikoi* et 13 *kondakia* (voy. note précédente). Une partie de la dédicace « protectrice, chef de mon armée... » se trouve alors inclue (cf. TRENEFF, *Copies photographiques des manuscrits grecs conservés à la bibliothèque synodale, autrefois patriarcale de Moscou*, Moscou, 1862, p. 9).

27. Sur le cycle peint de l'hymne Acathiste, voy. O. TA-



FIG. 6. — Escorial, Acathiste, stance IV.



FIG. 7. — Escorial, Acathiste, stance V.

FRALI, *Iconografia imnului Acatist*, in *Buletinul Comisiunii monumentelor istorice*, VII, Bucarest, 1914 (résumé français, p. 168-173); I.P. KONDAKOV, *Iconografia Bogomateri*, t. II, Saint-Petersbourg, 1915, p. 70, 375, 383-390 (l'auteur avait attribué la composition de l'hymne à l'époque macédonienne, hypothèse aujourd'hui rejetée); J. MYSLIVEC, *Iconografie akatistu Panny Marie*, in *Seminarum Kondakovianum*, V, Prague, 1932, p. 97-127; PAPADOPOULOS KERAMEUS, *Akafist Božjei Materi*, in *Vizantiskij Vremennik*, X, 1-2, Saint-Petersbourg, 1903 (dépassé en ce qui concerne la date de la composition de l'hymne que l'auteur attribue à Photius); J. STEFANESCU, *L'évolution de la peinture religieuse en Bukovine et en Moldavie*, Paris, 1928; I. DANILOWA, *Iconografičeskii sostav fresok Roždestvenskoj cerkvi Ferapontova monastirja*, in *Is istorii russkogo, zapadnoevropejskogo iskusstva*, Moscou, 1960; T. MICHELSON, *Živopisnij cikl Ferapontova monastirja na temu Akatista*, Moscou-

FIG. 8. — Escorial, Acathiste, stance VI.

de la tendance à la condensation, comme on la voit dans le Stichère de Noël, on assiste à une narration minutieuse et quelque peu délayée qui ne craint pas la répétition.

..

Les miniatures d'une Acathiste pratiquement inédite, de la bibliothèque de l'Escorial, le Cod. 19 (R.I. 19)²⁸, nous servira de point de départ pour notre recherche sur l'iconographie de l'Acathiste.

Le Cod. 19 (R.I. 19) a été illustré, selon toute probabilité, dans les dernières années du XIV^e siècle ou au début du XV^e siècle. C'est du moins la date que suggère le style de ces peintures.

Dans un précédent article²⁹, nous avons étudié les éléments décoratifs du manuscrit de

Leningrad, 1966; B. KNEŽEVIĆ, *Crkva Svetog Petra na Prespi in Zbornik za likovne umetnosti*, n° 2, 1966, p. 258; C. GROZDANOV, *Ilustracija bogorodičnog akatista u crkvi bogorodice Perivlepte u Ohridu*, in *Zbornik Zvezdara Radojčića*, Belgrade, 1969, p. 39-52, et bien entendu, les ouvrages de J. STRZYGOWSKI, V. PETKOVIĆ, N. OKUNEV, V. ŠEPEKINA qui seront constamment cités dans les pages suivantes.

28. Ce manuscrit est mentionné dans le catalogue de Jesus Dominguez BORDONA, *Manuscritos con pinturas*, Madrid, 1933, t. II, notice n° 1663 (« Poesías en loor de la Virgen »). Il est très sommairement décrit par P.A. REVILLA, *Catálogo de los Códices Griegos de la Biblioteca de El Escorial*, Madrid, 1936, p. 68-70, mais les enluminures de ce codex sont à peine évoquées. On apprend plutôt les dimensions du manuscrit (246 × 183 mm), le nombre de ses folios (1 + 74) et aussi que les miniatures byzantines illustrant l'Acathiste occupent chaque fois une demi-page.

29. Deux manuscrits enluminés inédits et les influences réciproques entre Byzance et l'Italie au XIV^e siècle, in *C.A.*, XX, p. 207-233.



l'Escorial qui se laissent rattacher à l'école de Bologne, telle qu'elle avait fleuri bien au-delà de la région bolognaise (notamment à Venise) au XIV^e siècle. Ces ornements nous avaient même fait supposer que notre Acathiste avait été enluminée en Italie, mais destinée à une clientèle grecque³⁰.

Un examen sommaire des initiales³¹ tendrait à le confirmer. Celles-ci se laissent définir par deux traits caractéristiques : le choix des motifs zoomorphes et leur mise en valeur pour former des initiales sont conformes à une tradition qui, à Byzance, remonte au X^e siècle³², tandis que l'interprétation stylistique (volume, modelé) de ces motifs zoomorphes est typique pour le Trecento³³.

En revanche, l'influence occidentale est à peine sensible dans les miniatures. On a l'impression que l'artiste a été libre d'ornementer

30. *Ibid.*, p. 230-233.

31. Celles-ci mériteraient une petite étude à part et une comparaison avec les initiales provenant de manuscrits russes (fin XIV^e-XV^e siècle) ou bulgares (XIV^e siècle) d'une part, et des initiales italiennes (XIV^e siècle) d'autre part.

32. A cette époque des initiales zoomorphes apparaissent surtout dans des manuscrits attribués aux provinces orientales de l'Empire, notamment à l'Asie Mineure (cf. K. WEITZMANN, *Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, Berlin, 1935, p. 62, 67 sq.), et parmi d'autres les fig. 432-437. Le style assez fruste de ces initiales devient beaucoup plus soigné au XI^e et surtout au XII^e siècle, comme on le voit, dans le Paris. grec 550 ou le Sinaït. grec 339. Vers 1400, en Russie, on a procédé à des interprétations analogues dans le style réaliste d'initiales byzantines du XI^e siècle, mais cette métamorphose s'était faite sous l'influence de la miniature occidentale.

33. Voy., à titre d'exemple, des rapprochements possibles entre l'initiale et l'ornementation de notre fig. 22, ou de notre fig. 5 et celle d'un feuillet de chorale du XIV^e siècle (cf. P. TOESCA, *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana*, Milan, 1930, pl. LXX); de même D. FAVA-M. SALMI, *I manoscritti miniati della biblioteca Estense di Modena*, Florence, 1950, pl. II, 3 (ms. Lat. 430, XIII^e-XIV^e siècle); d'autres comparaisons ont été tentées dans notre article cité dans la note 29.

34. Le décor est composé d'une coulisse unique aux éléments divers; il se termine très en retrait du bord extérieur de la miniature, de sorte que l'ensemble « flotte » sur le fond d'or. Ceci accuse plutôt son caractère byzantin. Quelques traits de ce décor sont pourtant empruntés à la miniature italienne, plus particulièrement vénitienne. Ces traits sont : 1) une continuité constante et voulue de la « coulisse » architecturale; la relative cohérence des divers éléments qui la composent (pas d'opposition ou d'angles menaçant de s'entrechoquer entre les divers éléments du décor); 2) un souci de symétrie (voy. surtout la fig. 8); 3) la façon de figurer les villes, en tenant compte de la perspective (fig. 13) et en leur ajoutant à l'occasion des formes typiquement occidentales. On connaît trop bien les nombreux petits auvents, tours, balcons ou étages en encorbellement qui dépassent et surplombent les murs d'enceinte dans les enluminures gothiques, pour ne pas reconnaître l'origine de la petite tour-balcon qui caractérise la ville dans le Retour des mages (fig. 12) de notre manuscrit. Voy. ce genre de tour au-dessus des portes d'une ville

le manuscrit comme bon lui semblait, mais qu'il avait fait un effort réel pour suivre des modèles byzantins lorsqu'il s'agissait d'illustrer le texte sacré. Sa palette est assez limitée mais toujours harmonieuse. Sur un fond d'or apparaissent des architectures ocre ou bleues et ce sont ces deux teintes abondamment agrémentées d'un beau rouge vif qu'on retrouve chez les personnages.

Des traits italianisants se laissent néanmoins observer dans la façon de bâtir le décor architectural³⁴ (fig. 12, 13, 15), de l'éclairer par une source de lumière unique (fig. 13)³⁵, de le pourvoir de très nombreuses ouvertures (portes et fenêtres) de formes diverses³⁶ et de souligner, beaucoup plus qu'on en avait l'habitude à Byzance, les formes architecturales par de nombreuses lignes parallèles blanches et noires³⁷. Quant aux personnages sacrés, ils ne sont que rarement caractérisés par des traits étrangers

dans le polyptyque de maître Elsinio (XIV^e siècle) à la National Gallery de Londres (cf. PALLUCCHINI, *La Pittura...*, fig. 642); à propos de l'emprunt d'éléments analogues que l'on trouve dans des miniatures byzantines, voy. notre article *C.A.*, XVII, p. 218-219, fig. 13. La structure de cette ville, certains détails, la technique à l'aide de laquelle on en trace les contours pourraient être comparés, entre autres, à la représentation d'une ville dans un Roman de Troie, enluminé vers 1370 à Venise, et conservé actuellement à la Bibliotheca Bodmeriana à Coligny près de Genève (cf. H. BUCHTHAL, *Historia Troiana, Studies in the history of mediaeval secular illustration*, Londres, 1971, fol. 15 v°, pl. 51 d.). Notons encore la façon de bâtir et d'ornementer l'architecture qui entoure le trône de la Vierge et fait corps avec lui (fig. 15); on y remarque l'application d'une certaine perspective, et la volonté de creuser les surfaces pour leur donner de la profondeur, d'où le mur incurvé derrière le dos de Marie qui permet également de penser à un modèle occidental. Il en est de même pour le tissu qui couronne en quelque sorte ce trône en prenant la forme d'une conque. Voy. une technique et une forme très analogue dans des miniatures vénitennes du Trecento chez PALLUCCHINI, *La Pittura...*, fig. 276, et une technique différente, mais la même forme dans la partie supérieure d'un trône, *ibid.*, fig. 273.

35. Ce procédé, qui reste très rare dans l'art byzantin est fréquent en Italie au XIV^e siècle. Il n'est pas absolument généralisé, mais néanmoins recherché avec insistance. Dans notre fig. 13 (stance 11) cet effort est aussi évident que systématique. On a même pris soin de faire projeter une ombre sur le mur d'enceinte de la ville par les trois arbres minuscules figurés devant cette enceinte. La même tendance est très nette dans les fig. 14, 17, 20.

36. Ceci est particulièrement frappant dans nos fig. 12 et 19. Ces portes et fenêtres sont tantôt rectangulaires, tantôt voûtées, parfois même pourvues de verrières (fig. 11), et toujours séparées en deux surfaces tranchées, l'une plus importante et très sombre, l'autre, étroite et plus claire. Dans tous les exemples de comparaisons provenant de manuscrits enluminés italiens, cités dans les notes 34 et 35 on pourra observer ce procédé.

37. Cette façon d'accentuer les formes des divers éléments architecturaux d'une façon à la fois très exagérée (au lieu d'une ligne on en met deux, trois, quatre ou cinq (voy. les fig. 3, 14, 20, par exemple), est fréquente dans la miniature italienne du Trecento, plus particulièrement

à la tradition byzantine. Un type de visage (fig. 5 — l'ange — et des nimbes imitant des disques en métal ornements³⁸ (fig. 5), sont les seuls traits quelque peu « suspects » du point de vue byzantin que l'on observe chez ces petits personnages alertes, dessinés avec soin, et souvent gracieux (fig. 3, 9, 10, 13, 15, 16, 21, 23). A part cela, on reconnaît partout le style de l'époque des Paléologues : importance des architectures, modelé soigneux, drapé abondant avec de larges pans de tissus soulevés par le vent, types de visages, etc.).

Nous ne ferons pas de comparaisons, dans cet article, entre l'Acatiste de l'Escorial et l'Acatiste du Musée Historique de Moscou, gr. 429³⁹, qui lui est postérieure⁴⁰. Il semble toutefois que les miniatures du manuscrit de Moscou soient une copie minutieuse de celles de l'Acatiste de l'Escorial⁴¹. Par contre, les initiales et les ornements sont différents dans les deux œuvres⁴².

Comme c'est assez souvent le cas dans les miniatures, la première image du codex de l'Escorial illustre la dédicace. La Vierge orante est assise sur un trône entouré d'architectures (fig. 2). Au-dessus de cette miniature, on lit les premiers mots de ce prélude : « Protectrice, chef de mon armée... » C'est une image symbolique qui ne permet nullement de reconstituer le récit qu'elle est censée illustrer.

La seule représentation narrative de ce *prooemion* (ou dédicace) exécutée avant la chute de

Constantinople qui nous soit actuellement conservée se trouve sur la façade sud de l'église Saint-Pierre à Prespa⁴³. Elle s'applique à rendre compte de l'intervention miraculeuse de la Vierge pendant le siège de Constantinople par les Perses et les Avars (VII^e siècle). Cette fresque est assez abîmée, mais on y distingue néanmoins les assiégés à l'intérieur des murs, le patriarche (Sergios) qui trempe le manteau de la Vierge dans la mer et provoque ainsi une tempête, les bateaux des assiégeants d'un côté et leurs cavaliers, ainsi que leur campement de l'autre. D'après la légende une pluie de feu avait détruit les armées, mais la peinture est trop détériorée pour que l'on puisse se prononcer sur ce détail. De même, ne distingue-t-on pas bien le patriarche portant l'image de la Vierge le long des murs de Constantinople, comme le veut la légende. Cette image est suivie du cycle de l'Acatiste. Elle devait être représentée dans d'autres églises byzantines du XIV^e et XV^e siècle qui l'ont transmise aux églises roumaines du XVI^e et XVII^e siècle où elle évolua parfois en s'actualisant d'une façon anachronique, puisque le siège de Constantinople du VII^e siècle y est remplacé par celui de 1453⁴⁴, précédant immédiatement la chute de l'empire. Notons cependant qu'une deuxième église du XIV^e siècle — la chapelle Saint-Grégoire-le-Théologien, près de la Péripleptos à Ohrid — conserve une inscription citant le *prooemion* en question⁴⁵. Ce texte figure au-dessus de la porte qui mène

erronée et très diverse, entre le XI^e et le XIV^e siècle, alors que l'examen du style semble parler plutôt en faveur de la seconde moitié du XV^e siècle (cf. V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, p. 379, avec une bibliographie complète concernant ces miniatures et les dates qu'on leur a successivement attribuées, p. 422, note 109).

41. L'iconographie est rigoureusement la même dans les deux manuscrits, et cela jusqu'au moindre détail des vêtements, des gestes, des architectures. Quelques différences insignifiantes apparaissent dans le décor architectural de la Présentation du Christ au temple, et dans le paysage de la strophe 21 (« Flambeau lumineux apparu à ceux qui sont dans les ténèbres... »).

42. Voy. note 25.

43. D. KORNAROV, *Po konzervatorskite raboti vo crkvata sv. Bogorodica Peribleptos (sv. Kliment) vo Ohrid*, in *Kulturno nasledstvo*, II, Skopje, 1911, p. 92 ; KNEŽEVIĆ, *Crkva svetog Petra...*, p. 256 (dessin), 258, 264.

44. On observe de telles représentations dans de nombreuses églises roumaines du XVI^e siècle, à Baia, Saint-Georges de Suceava, Humor, Moldovița, Arborea, etc. (cf. P. HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord*, p. 239-241 ; A. GRABAR, *Un graffiti slave sur la façade d'une église de Bucovine*, in *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, 1968, vol. I, p. 73 sq.).

45. Des inscriptions semblables se trouvent également plus tard dans les églises roumaines (cf. A. GRABAR, *L'ori-*

dans celle de l'Italie du Nord. Notre fig. 14 est peut-être la plus significative, car les petites lignes parallèles claires, d'une régularité parfaite qui se multiplient sur le ciborium devant lequel se tiennent Siméon avec l'Enfant et Marie ne correspondent pas à ce que l'on voit habituellement dans la miniature byzantine de l'époque. Il serait utile de comparer nos fig. 2, 3, 4, 7, 14, 20, etc., à celles que l'on trouve chez PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Venise-Rome, 1964, fig. 288, 289 (Cod. lat. I, 100, Venise, Marcienne) qui sont du deuxième quart du Trecento, ou aux fig. 273, 276 (Venise, Museo Civico Correr, ms. IV, 83 et Paris. B.N. ms. lat. 2688, respectivement du second quart et du milieu du Trecento). Il est également intéressant de comparer nos miniatures à la *Chronica de Gestis Hungarorum* de la B.N. de Vienne, enluminée au XIV^e siècle (cf. M. SALMI, *L'enluminure italienne*, Milan, 1954, fig. 46), ou aux miniatures du manuscrit de la Bibliothèque Nationale à Madrid, n° 17805, *Historia destructionis Troiae* (cf. H. BUCHTHAL, *Historia...*, fig. 23 c, 43 a, b, c, 51 b, 56 b).

38. Cf. T. VELMANS, *Deux églises byzantines en Eubée*, in *C.A.*, XVIII, p. 191-225, part. p. 199-200.

39. Voy. la publication intégrale de ce manuscrit dans TRENEFF, *Copies photographiques des miniatures des manuscrits grecs conservés à la Bibliothèque Synodale, autrefois Patriarcale de Moscou*, Moscou, 1862, pl. 1-26.

40. Ce manuscrit a été daté longtemps d'une façon

du portique au narthex, autrement dit entre les illustrations des stances 21 et 23⁴⁶.

Les quatre images suivantes de notre codex,

tendue⁴⁸, puis son Acceptation⁴⁹ et, enfin, la Conception⁵⁰ sont plutôt pauvres du point de vue de l'iconographie. Aucun témoin n'assiste



FIG. 9. — Escorial, Acatiste, stance VII.

par lesquelles commence l'illustration de l'Acatiste proprement dite (fig. 3, 4, 5, 6), relatent la conversation de Marie avec l'ange, autrement dit : l'Annonce que lui fait celui-ci⁴⁷, l'étonnement de Marie devant la nouvelle inat-

à ces scènes, alors qu'on en voit assez fréquemment dans d'autres miniatures⁵¹. L'image de la Conception est d'un laconisme inaccoutumé. Elle ne montre ni le Christ en médaillon sur la poitrine de Marie, comme on l'observe sou-

gine des façades peintes des églises moldaves, in *Mélanges offerts à Nicolas Jorga*, Paris, 1933, p. 379-382, ou bien in *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, 1968, vol. II, p. 903-910 ; C. GROZDANOV (*Iljustracija...*, p. 51-52), rattache à cet exemple le problème de la transmission de modèles et de formes venant de Serbie à la Roumanie en s'appuyant surtout sur les travaux de A. Grabar et de V. Djurić.

46. Dans cette chapelle le cycle de l'Acatiste occupe le même emplacement qu'à Saint-Pierre de Prespa : la façade sud (cf. C. GROZDANOV, *Iljustracija...*, p. 47-48, 54).

47. Stance I : « Un Prince des anges fut envoyé du ciel pour dire à la Mère de Dieu : « Je vous salue. » Et lorsqu'il Vous vit prendre un corps, Seigneur, il s'arrêta tout interdit et, de sa voix incorporale, il lui cria : Salut... »

48. Stance II : « Se voyant demeurée pure, la toute sainte dit hardiment à Gabriel : « Quelque chose dans vos paroles paraît incroyable et inadmissible à mon âme ; car

vous me parlez d'un enfantement qui suivrait une conception virgine, et vous vous écriez : Alléluia... »

49. Stance III : « Chérchant à pénétrer cette impénétrable connaissance, la Vierge demanda à celui qui lui était envoyé : « Comment est-il possible qu'un fils naisse de mes chastes entrailles ? Dites-le-moi. » Et lui de répondre avec crainte par ces seules paroles : Salut... »

50. Stance IV : « La puissance du Très-Haut couvrit alors de son ombre celle qui ne connut pas le mariage et elle conçut ; et son sein fécondé comme un champ délicieux à ceux qui veulent y cueillir le salut en chantant : Alléluia... »

51. Dans le Psautier Tomić, ou le Psautier Serbe de Munich, on trouve un ou plusieurs témoins dans l'illustration de ces 3 premières stances (cf. M.V. ŠEPIKINA-IV. DUJČEV, *Bolgarskaja miniatjura XIV veka. Issledovanie psaltiri Tomića*, Moscou, 1963, pl. LII, LIII ; J. STRZY-GOWSKI, *op. cit.*, fig. 124).



FIG. 10. — Escorial, Acathiste, stance VIII.

vent dans l'illustration de cette strophe⁵², ni les deux anges qui tiennent un grand voile derrière le trône de Marie — signe du mystère de l'Incarnation⁵³. Sur notre enluminure (fig. 6), Marie est entourée d'architectures; elle se tient debout au milieu de la composition et reçoit le rayon divin sortant d'un segment du ciel. Cette même iconographie a été adoptée à Cosia, en Roumanie, seulement la Vierge y est entourée d'une mandorle.

Notons ici une interprétation unique de la

52. Dans le Psautier Tomić, par exemple (cf. *ibid.*, pl. LIII).

53. Au Monastère de Marko, dans le Psautier Serbe de Munich ou à la chapelle Saint-Grégoire près de la Péribleptos à Ohrid, cf. G. MILLET - T. VELMANS, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie*, fasc. IV, pl. 84, fig. 158; J. STRZYGOWSKI, *op. cit.*, fig. 127; C. GROZDANOV, *Ilustracija...*, p. 46.

54. V. PETKOVIĆ, *op. cit.*, pl. CCXLV.

55. Stance V: «Ayant Dieu dans son sein, la Vierge se hâta vers Élisabeth, dont l'enfant, reconnaissant son embrassement par ses bonds et par ses chants, cria à la Mère de Dieu: Salut...»

56. Stance VI: «Tenant enfermé en lui-même un tourbillon de pensées contradictoires, le sage Joseph fut dans

deuxième stance à Dečani, où l'Ange et Marie sont représentés devant une étrange architecture en forme de croix⁵⁴. Hasard ou allusion à la Passion? On est tenté d'opter pour la seconde explication.

Les images de la Rencontre avec Élisabeth⁵⁵ (fig. 7) et des Reproches de Joseph⁵⁶ (fig. 8) ne se distinguent pas des schémas habituels, bien que les imprécations de Joseph soient particulièrement véhémentes⁵⁷. L'illustration de la septième strophe⁵⁸ (fig. 9) montre la Vierge

un grand trouble; vous voyant vierge jusqu'alors, le voici qui vous soupçonne de secrètes relations, ô vous qui êtes irréprochable; mais instruit de votre conception du Saint-Esprit, il dit: Alléluia...»

57. Dans certaines Acathistes tardives (XV^e-XVI^e siècle), où l'on n'illustre pas les premiers vers des stances comme c'était l'habitude à l'époque des Paléologues, mais les derniers, on trouve parfois Joseph s'inclinant devant Marie, comme c'est le cas à la cathédrale de la Nativité au monastère de Théraponte en Russie (cf. I. DANILOVA, *Dionissi*, Dresde, 1970, p. 66).

58. Stance VII: «Les pasteurs entendirent les anges chanter la venue du Christ en la chair; et, courant vers Lui comme vers leur pasteur, ils Le contemplaient tel un agneau immaculé paissant sur le sein de sa mère, et ils lui dirent cette hymne: Salut...»



FIG. 11. — Escorial, Acathiste, stance IX.

tendrement inclinée vers Jésus qu'elle tient dans ses bras⁵⁹. Sa joue touche presque celle de l'Enfant comme dans le Psautier Tomić⁶⁰. Le voyage des Mages conduits par l'étoile⁶¹ et galopant à toute allure (fig. 10), leur Arrivée⁶² (fig. 11) et leur Retour à Babylone⁶³ (fig. 12) se conforment aux schémas habituels⁶⁴. On est tenté d'observer en passant que le Retour des Mages à Babylone est l'une des images de

59. Ici aussi, il est intéressant de rappeler la démarche des peintres russes de la fin du XV^e siècle. C'est toujours en illustrant les derniers vers de la stance (au lieu des premiers), comme nous le disons dans la note 53 que, dans l'image illustrant la sixième stance, à la cathédrale du monastère de Théraponte, l'on voit un berger offrir un agneau à l'enfant Jésus (cf. DANILOWA, *op. cit.*, p. 67).

60. M.V. ŠČEPKINA..., *op. cit.*, pl. LV.

61. Stance VIII: «Ayant aperçu l'astre conduisant à Dieu, les Mages suivirent sa clarté; le prenant pour flambeau, ils trouvèrent, grâce à lui, le Roi puissant et, atteignant l'inaccessible, ils lui crièrent: Alléluia...»

62. Stance IX: «Les fils de la Chaldée virent dans les bras de la Vierge Celui qui de ses propres mains façonna l'homme, et, y reconnaissant leur Maître, quoiqu'ils eût pris la forme d'un esclave, ils se hâtèrent de l'honorer de leurs dons et de crier à la toute-bénie: Salut...»

63. Stance X: «Devenus hérauts théophores, les Mages

l'Acathiste qui a donné lieu aux interprétations les plus diverses. Notre miniature montre les Mages entrant à pied dans une ville. A Dečani⁶⁵ et à Saint-Nicolas-Orphanos⁶⁶ ils arrivent à cheval salués par une foule qui se tient devant la ville. A Chilandari⁶⁷ et à Dochiariou⁶⁸ ils sont également à cheval et accueillis par une personification de Babylone qui leur tend les bras. Dans le Psautier Serbe de Munich⁶⁹

s'en retournèrent à Babylone, se conformant à votre avertissement et annonçant à tous le Christ, après avoir laissé Hérode dans son ineptie et incapable de chanter: Alléluia...»

64. On pourrait tout au plus faire quelques réserves sur la manière de représenter les chevaux dans le Voyage (le troisième cheval est vu en partie de dos et semble tourner la tête en arrière, fig. 9), et noter les étranges coiffures des Mages dans le Retour à Babylone (fig. 11), tous deux n'étant pas des traits courants à l'époque.

65. V. PETKOVIĆ, *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941, pl. CCXLIX.

66. A. XYNGOPOULOS, *Oi τοιχογραφίες του αγίου Νικολάου 'Ορφανού Θεσσαλονίκης*, Athènes, 1964, fig. 100.

67. G. MILLET, *Monuments de l'Athos*, Paris, 1927, pl. 101, 2.

68. *Ibid.*, pl. 238, 1.

69. J. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof und Staatsbibliothek in München*, Vienne, 1906.

et dans le Psautier Tomić⁷⁰ c'est, au contraire, la rencontre avec Hérode qui précède selon l'Évangile le retour des Mages qu'on a représentée. Il faut reconnaître, que si le texte de l'Évangile — Matth. I, 2 — est parfaitement clair pour dire que les Mages évitèrent Hérode au retour, la strophe de l'Acatiste l'est beaucoup moins (voy. n. 63). L'image suivante⁷¹ ne figure pas la Fuite en Égypte, par laquelle on illustre

n'est pas mis uniquement sur les cinq premiers mots (« Ayant fait fuir en Égypte... ») comme cela était admis, mais sur toute la strophe⁷². Sur l'image (fig. 13), on voit donc Marie transformée en « lumière de la vérité » et entourée d'une demi-mandorle irradiante ; elle parle à deux hommes qui viennent à sa rencontre : dans le fond se dessine une ville ; des idoles tombent du haut des créneaux (à peine visibles sur notre

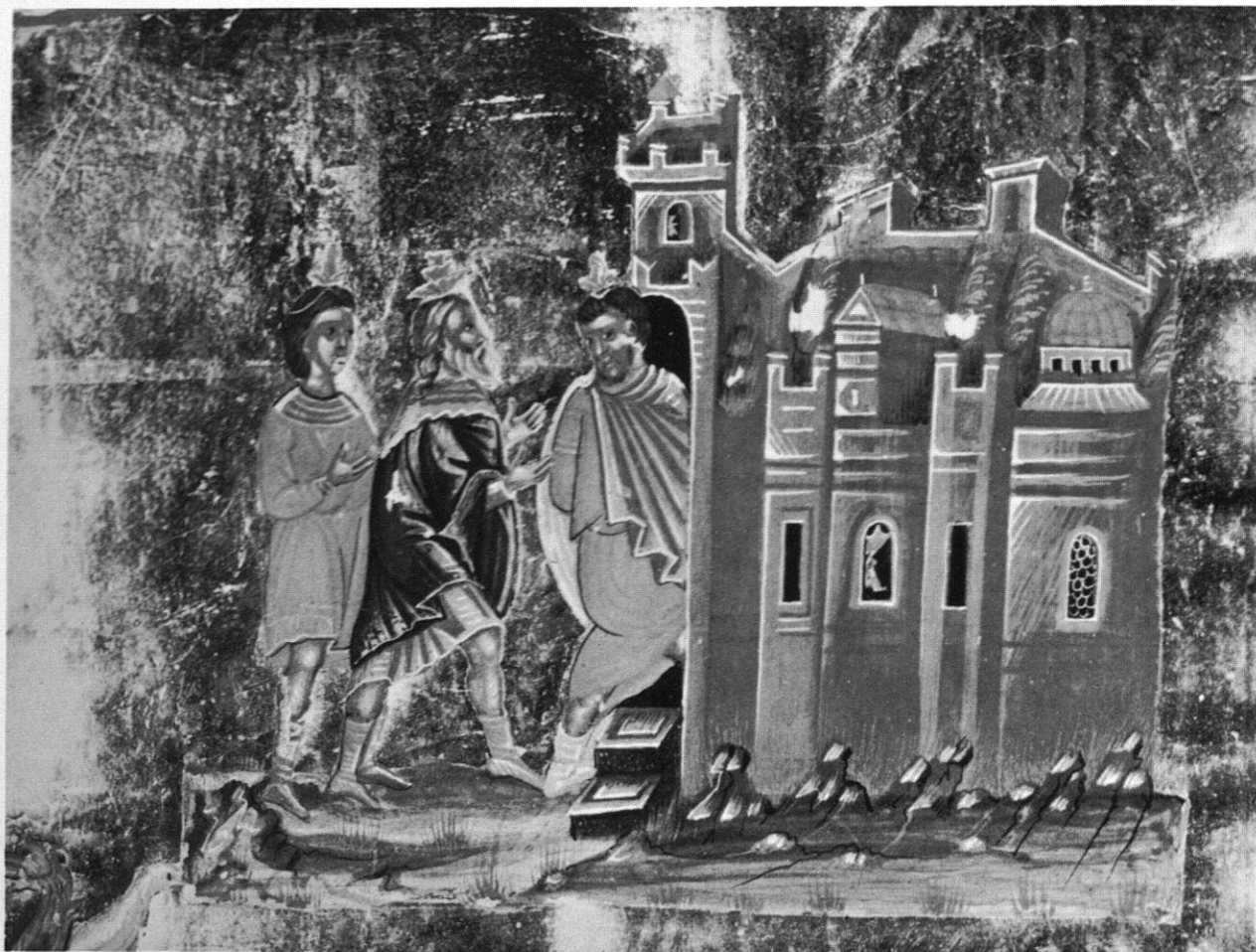


FIG. 12. — Escorial, Acatiste, stance X.

couramment la onzième strophe⁷². L'artiste s'est manifestement proposé de rester plus près du texte et de l'illustrer d'une façon plus complète que l'on n'en avait l'habitude. L'accent

70. M.V. ŠČEPKINA, *op. cit.*, pl. LVI, fig. 91.

71. Stance XI : « Ayant fait fuir en Égypte la lumière de la vérité, Vous avez dissipé les ténèbres de l'erreur ; car ses idoles, ô Sauveur, ne pouvant supporter votre puissance, tombèrent, et ceux qui en avaient été délivrés crièrent à la Mère de Dieu : Salut... »

72. Voy. par exemple, dans le Psautier Tomić (cf. M.V. ŠČEPKINA, *op. cit.*, pl. LVII, fig. 92) ou à Dečani, où l'on se contente de figurer la fuite en Égypte en ajoutant la ville

avec la chute des idoles et une personnification accueillant la sainte famille (cf. V. PETKOVIĆ, *op. cit.*, pl. LXXXVII).

73. On saisit probablement ici, l'un des rares exemples qui annonce la démarche des iconographes du XV^e-XVI^e siècle (voy. notes 53, 55).

74. Stance XII : « Siméon étant sur le point de quitter ce monde présent et trompeur, Vous lui fûtes confié petit enfant ; mais reconnu par lui comme Dieu parfait, et votre indicible sagesse le pénétrant vivement, il s'écria : Alléluia... »

l'office, on marque également un arrêt après cette douzième strophe. Avant de reprendre la deuxième partie de l'hymne, le prêtre répète la dédicace et lit une partie du discours sur l'Acatiste ; le canon du titulaire du monastère ou de l'église est chanté en quatre tropaires, et celui de la Mère de Dieu, en six tropaires ; suivent encore le canon de la Mère de Dieu et le poème de Joseph⁷⁵. Comme on a pu s'en apercevoir, les images qui correspondent aux premières douze strophes manquent d'originalité, puisqu'elles sont empruntées aux cycles consacrés à la Vie de la Vierge et à l'Enfance du Christ.

Par contre, les douze autres compositions qui constituent la deuxième moitié de l'hymne et représentent plus particulièrement la glorification de la Vierge et du Christ sont privées d'éléments narratifs et émotionnels. Ceux-ci ont été remplacés par des évocations de dogmes auxquelles on a donné des accents lyriques. La plupart de ces images sont incompréhensibles sans la lecture simultanée du texte qui les accompagne. Car les formules employées se répètent souvent, de sorte que ces douze compositions témoignent des possibilités d'invention relativement limitées des Byzantins de l'époque. Ils semblent avoir ressenti le besoin d'exprimer par l'image des contenus très variés qu'offraient tantôt la poésie liturgique, tantôt les récits apocryphes, sans parler des cycles traditionnels enrichis par des détails nouveaux, mais les moyens véritablement créateurs n'apparaissent que rarement. Les artistes continuaient à être conditionnés par deux ou trois formules dont les prototypes remontaient à l'imagerie impériale. Ces formules se laissent ramener le plus souvent à un élément central encadré par deux éléments latéraux : un personnage (tantôt le Christ, tantôt la Vierge) debout ou assis, entouré par deux groupes symétriques qui l'adorent ou le glorifient.

Le verset XIII évoque le don que la Vierge fait aux hommes⁷⁶. Marie est assise sur un trône à baldaquin tenant Jésus sur ses genoux ; elle le présente à un groupe d'hommes qui s'avance vers elle en la glorifiant (fig. 15).

On trouve des schémas analogues dans le Psautier de Munich⁷⁷, le Psautier Tomić⁷⁸, et d'autres où le Christ est représenté comme Emmanuel⁷⁹. Mais l'interprétation la plus originale de cette stance se trouve à la chapelle Saint-Grégoire-le-Théologien appartenant à la Péripleptos d'Ohrid puisqu'on y voit le Christ

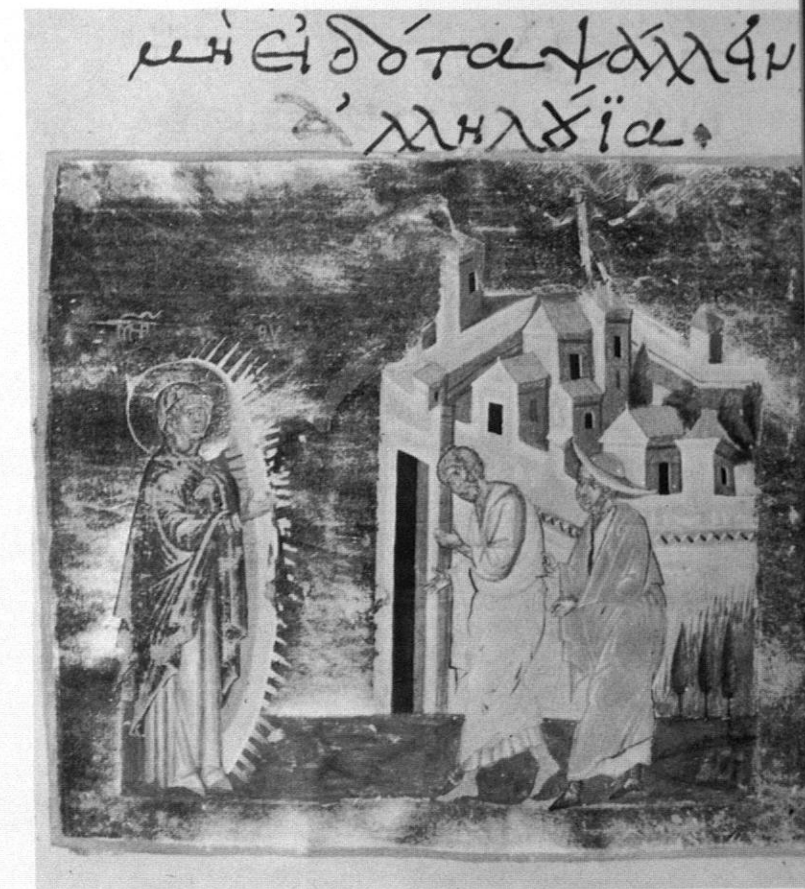


FIG. 13. — Escorial, Acatiste, stance XI.

entouré par les apôtres, les rois de l'Ancien Testament et par deux évêques⁸⁰. Pour l'oikos suivant on a trouvé une interprétation picturale intéressante, et rarement représentée. Le verset XIV parle de ce « merveilleux enfantement »⁸¹. La miniature montre Marie assise sur un matelas et portant le regard sur Jésus dans sa crèche (fig. 16). Une partie de la Nativité a été com-

75. Cf. R.P. E. MERCENIER, *op. cit.*, II, p. 17.

76. Stance XIII : « Il nous montre une nouvelle création, à nous, ses créatures, le Créateur, lorsqu'il germa d'un sein inensemencé et qu'il le garda intact tel qu'il était afin que, à la vue de cette merveille, nous lui criions ce chant : Salut... »

77. J. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen des serbischen Psalters...*, p. 79, 131, pl. 136.

78. M.V. ŠČEPKINA, *op. cit.*, p. 80, pl. LVIII.

79. Notamment à Dečani (cf. D. PETKOVIĆ, *Dečani*, II, Belgrade, 1941, p. 45, pl. CXCIII).

80. MATEJIĆ, N. OKUNEV, *Crkva sv. Bogorodice Matejić*, in *Glasnik Skopskog naučnog društva*, VII-VIII, Skopje, 1930, p. 103-104.

81. Stance XIV : « Ayant vu ce merveilleux enfantement, devenons étrangers au monde et transportons notre esprit vers les cieux ; par lui le Très-Haut est apparu sur terre comme une humble créature humaine, voulant entraîner vers les hauteurs ceux qui Lui crient : Alléluia... »



FIG. 14. — Escorial, Acathiste, stance XII.



FIG. 15. — Escorial, Acathiste, stance XIII.

plétée par un seul élément tout à fait étranger à cette scène, mais essentiel ici : une foule d'hommes acclament la Vierge et l'Enfant et chantent les mains levées vers un segment du ciel (partie supérieure de l'enluminure). Cette composition a été représentée dans des variantes très diverses. Ainsi la Vierge avec Jésus sur ses genoux reçoit l'hommage des hommes, assise devant une maison (Psautier Tomić)⁸², ou alors, les hommes sont accompagnés d'anges (Psautier serbe)⁸³ ; un séraphin se tient au-dessus du trône de la Vierge au Monastère de Marko⁸⁴ ; dans d'autres illustrations de cette strophe, l'humanité est représentée par deux groupes : l'un, comprenant des évêques, et l'autre, des fidèles, comme c'est le cas à la Pantanassa, à Mistra⁸⁵. Sur deux représentations de la même strophe Marie est absente ; le centre de la composition est occupé par le Christ jeune, bénissant, tandis que deux groupes d'hommes, conduits par des évêques, s'avancent vers lui (Saint-Nicolas-Orphanos)⁸⁶. L'élément important de la composition est incontestablement la foule ou le groupe des hommes (laïques) qui figure dans toutes les variantes citées sans changement notable.

L'hymne continue avec la strophe XV qui souligne la double nature du Christ, à la fois homme et Dieu⁸⁷. On représente presque toujours les premiers vers de cette strophe en figurant Jésus à la fois sur la terre (assis sur un trône) et au ciel (en buste dans un segment du ciel) pour souligner sa double nature, comme on le voit dans le Psautier Tomić⁸⁸, le Psautier Serbe⁸⁹, au Monastère de Marko⁹⁰, à Saint-Nicolas-Orphanos⁹¹ ou à Dečani⁹². Dans notre manuscrit, seul le Christ trônant et bénissant

est figuré, tandis que « celui dans le ciel » manque (fig. 17). Ceux à qui s'adresse la bénédiction sont également absents. L'image est d'un laconisme inhabituel.

Dans la strophe XVI on répète à peu près le même contenu, mais en invoquant l'étonnement des anges⁹³. La formule qu'on a choisie pour illustrer cette strophe dans l'Acathiste de l'Escorial est encore celle du personnage debout flanqué de ceux qui l'acclament. Ici, ce sont six anges et un chérubin, qui entourent la double mandorle rose et bleue (brisée) à l'intérieur de laquelle apparaît le Christ (fig. 18). On retrouve le Christ dans une mandorle parfaitement ovale entourée d'anges au Monastère de Marko⁹⁴, et au Monastère de Cosia⁹⁵. Le même schéma (mais sans mandorle) a été adopté à Chilandar⁹⁶. Il arrive aussi que le Christ soit remplacé par Marie trônante entourée d'anges en diacre, comme c'est le cas à Dečani⁹⁷ et à Saint-Nicolas-Orphanos⁹⁸. Dans le Psautier Tomić⁹⁹, l'artiste a fait preuve de peu d'imagination en figurant simplement la partie supérieure de l'image de la Nativité, autrement dit Marie, la crèche, l'âne, le bœuf et les anges entourant la grotte. La version la plus rare de ce sujet est certainement celle de la Pantanassa à Mistra¹⁰⁰, où le Christ apparaît en buste entouré d'anges.

La strophe XVII s'en prend aux « rhéteurs » pour dire que même les hommes les plus savants sont muets devant le mystère inaccessible à la raison. Il insiste moins sur la naissance de Jésus que sur l'incarnation du Verbe¹⁰¹. Dans notre miniature (fig. 19), la Vierge trônante est entourée, à gauche par le groupe des savants tenant

82. Cf. M.V. ŠČEPKINA, *op. cit.*, pl. LVIII, fig. 94.

83. Cf. J. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen...*, pl. 137.

84. Cf. G. MILLET-T. VELMANS, *op. cit.*, pl. 86, fig. 160.

85. Cf. G. MILLET, *Les monuments de Mistra*, Paris, 1916, pl. 151, 3.

86. Cf. A. XYNGOPOULOS, *Oi τοιχογραφίες...*, fig. 101.

87. Stance XV : « Il était tout entier à ceux d'en bas sans qu'il se fut nullement éloigné de ceux d'en haut, le Verbe que rien ne limite : car ce fut une divine descente et non un transfert d'un lieu à un autre qui se produisit, et ce fut une naissance de la Vierge divinement inspirée qui entendit ces paroles : Salut... »

88. Cf. M.V. ŠČEPKINA, *op. cit.*, pl. LIX, fig. 96.

89. Cf. J. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen...*, fig. 138.

90. Cf. G. MILLET-T. VELMANS, *op. cit.*, pl. 86, fig. 161.

91. A. XYNGOPOULOS, *Oi τοιχογραφίες...*, fig. 103.

92. Cf. V. PETKOVIĆ, *op. cit.*, pl. CCXLVIII.

93. Stance XVI : « Toutes les natures angéliques furent

émues du grand œuvre de votre incarnation ; car elles voyaient l'inaccessible, comme Dieu, devenu homme accessible à tous, vivant avec nous tous et entendant de tous : Alléluia... »

94. G. MILLET-T. VELMANS, *op. cit.*, pl. 86, fig. 161.

95. Les photographies de ce cycle à Cosia sont inédites. Publication probable par G. Babić dans les Actes du Congrès des Études byzantines à Bucarest, 1971. A mon grand regret, je n'ai pas pu assister à cette communication à Bucarest.

96. Cf. G. MILLET, *Athos...*, pl. 103, 2.

97. Cf. V. PETKOVIĆ, *op. cit.*, pl. CCLXXV.

98. A. XYNGOPOULOS, *Oi τοιχογραφίες...*, fig. 104.

99. Cf. M.V. ŠČEPKINA, *op. cit.*, pl. LIX, fig. 97. Même schéma dans le Psautier Serbe de Munich, cf. J. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen...*, fig. 139.

100. Cf. Id., *Mistra...*, pl. 151, 4.

101. Stance XVII : « Nous voyons les orateurs pleins d'éloquence aussi muets que des poissons à votre sujet, Mère de Dieu, car ils sont incapables de dire comment demeurant vierge, vous avez pu enfanter. Pour nous, admirant ce mystère, nous nous écrivons avec foi : Salut... »



FIG. 16. — Escorial, Acathiste, stance XIV.



FIG. 19. — Escorial, Acathiste, stance XVII.

des rouleaux dépliés et coiffés de chapeaux définissant leur qualité de rhéteurs, et à droite par deux apôtres et un fidèle. Tous semblent s'interroger (gestes). Jésus qui, d'habitude, est soit assis sur les genoux de Marie (Psautier Tomić)¹⁰², soit figuré en médaillon sur sa poitrine (Dečani)¹⁰³, est totalement absent sur notre image. L'artiste propose une interprétation de ce verset qui met moins l'accent sur le fait même de la naissance, que sur la « capacité » de Marie d'enfanter en demeurant Vierge. Il souligne ainsi sa disponibilité, son consentement à se soumettre à la volonté de Dieu.

La strophe XVIII insiste sur le sens profond de l'Incarnation, condition du Salut de l'humanité¹⁰⁴. Dans l'Acathiste de l'Escorial, on illustre cette strophe si importante par une image dont le schéma iconographique pourrait paraître banal. Devant de très importantes architectures, le Christ venant de gauche bénit un groupe d'hommes (à droite) qui le salue (fig. 20). En réalité, notre miniaturiste reste, une fois de plus, très près du texte. Son inter-

prétation du verset XVIII se distingue ainsi des schémas courants. D'habitude, c'est la Descente aux Limbes que l'on représente (Monastère de Marko¹⁰⁵, Dečani¹⁰⁶), ou alors une composition plus complexe comprenant le Christ dans une auréole au centre du champ pictural, un groupe d'hommes et la Vierge à genoux à ses côtés, les anges au-dessus de sa tête, et la personnification du Cosmos qui tient un tissu avec les 12 rouleaux, à ses pieds (Psautier Tomić¹⁰⁷,



FIG. 17. — Escorial, Acathiste, stance XV.



FIG. 18. — Escorial, Acathiste, stance XVI.

102. Cf. M.V. ŠČEPKINA, *op. cit.*, pl. LX, fig. 98. La Vierge est entourée d'une mandorle ovale, à l'intérieur de laquelle on aperçoit deux poissons qui expriment sans doute la comparaison : « les rhéteurs pleins d'éloquence aussi muets que des poissons » que l'on trouve dans cette strophe XVII.

103. Cf. V. PETKOVIĆ, *Manastir...*, pl. CCXLVII.

104. Stance XVIII : « Voulant sauver le monde, le Créateur de l'univers vint à lui volontairement, et, pasteur, en tant que Dieu, il apparut parmi nous ; ayant appelé par sa ressemblance ce qui Lui ressemblait, Il nous entend répondre comme à Dieu : Alléluia... »

105. Cf. G. MILLET-T. VELMANS, *op. cit.*, pl. 87, fig. 162.

106. Cf. V. PETKOVIĆ, *Manastir...*, pl. CCXCVII.

107. Cf. M.V. ŠČEPKINA, *op. cit.*, pl. LX, fig. 99.



FIG. 20. — Escorial, Acathiste, stance XVIII.

Psautier Serbe de Munich¹⁰⁸, Psautier de Belgrade¹⁰⁹).

La strophe XIX insiste à nouveau sur la virginité de Marie¹¹⁰. Dans l'illustration de cette strophe on observe moins de variantes, ou plutôt, elles se laissent toutes ramener au personnage trônant ou debout de la Vierge avec ou sans l'Enfant, flanqué de deux groupes de jeunes

108. Cf. J. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen...*, pl. LVI, fig.

109. *Ibid.*, fig. 141.

110. Stance XIX : « Vous êtes un rempart pour les Vierges, mère de Dieu et Vierge, et de tous ceux qui se réfugient auprès de vous ; car l'Auteur du ciel et de la terre vous a couverte de son ombre, ô Immaculée. Il habita dans votre sein et, à tous Il apprit à dire : Salut... »

111. J. STRZYGOWSKI, *op. cit.*, fig.

112. Stance XX : « Toute hymne est impuissante qui s'efforce d'égaliser la multitude de vos innombrables miséricordes ; nous pourrions multiplier nos chants comme les grains de sable, ô saint Roi, que nous ne ferions rien de digne du don que vous avez fait à ceux qui Vous crient : Alléluia... »

113. Stance XXI : « Flambeau lumineux apparu à ceux qui sont dans les ténèbres, telle nous voyons la Vierge sainte ; ayant allumé la lumière immatérielle, elle conduit tous les hommes à la connaissance divine, elle enlumine les esprits et elle est célébrée par ce cri : Salut... »

114. C. GROZDANOV, *Ilustracija...*, p. 46, 49-50.

115. Cf. M.V. ŠČEPKINA, *op. cit.*, pl. LXII, fig. 102.

filles (les vierges). Le Psautier Serbe de Munich la montre avec un poupon emmailloté dans ses bras et trois vierges en costumes princiers¹¹¹. Dans notre Acathiste (fig. 21), Marie en orante est figurée assise et sans l'Enfant.

La stance XX est proprement un chant de grâce, exprimant la gratitude des hommes allant à Dieu¹¹². Ce verset est figuré par des formules qui groupent chaque fois d'une façon un peu différente des évêques et des laïques autour du Christ. Il en est de même sur notre miniature, où le Christ est debout sous un ciborium, flanqué d'évêques et de moines faisant le geste de la prière à sa droite, et de chantres et de laïques le glorifiant (ou l'acclamant selon le prototype auquel on se réfère) à sa gauche (fig. 22).

Le verset XXI est l'un des plus lyriques de l'hymne¹¹³. Son illustration comprend deux éléments. Marie enfermée dans une auréole en forme de flamme (chapelle Saint-Grégoire, près de la Péribleptos à Ohrid)¹¹⁴, tenant un cierge (Psautier Tomić)¹¹⁵, ou entourée d'une auréole avec un cierge planté devant elle (Acathiste de l'Escorial, fig. 23) et un groupe d'hommes



FIG. 21. — Escorial, Acathiste, stance XIX.



FIG. 22. — Escorial, Acathiste, stance XX.



FIG. 23. — Escorial, Acathiste, stance XXI.

l'acclamant. Celui-ci est représenté le plus souvent dans, ou devant une grotte (Psautier Tomić, Lavra ¹¹⁶, Dochiariou ¹¹⁷). Dans notre miniature, la grotte a été supprimée. L'artiste n'a pas tenu compte du mot « ténèbres » traduit par l'image de la grotte, mais il accentue, plus que d'autres, les termes « flambeaux lumineux ». La Vierge est, en effet, entourée d'une double mandorle rouge et bleue d'où s'échappent des traits de

116. Cf. G. MILLET, *Athos...*, pl. 147, 2. Ici et là nous citons à propos des diverses versions de l'Acathiste des images provenant des églises du Mont-Athos, bien que la plupart soient repeintes à une époque très tardive. Une telle démarche est justifiée par le fait que l'iconographie primitive semble partout maintenue.

117. *Ibid.*, pl. 236, 1.

118. Cf. T. VELMANS, *L'Iconographie de la « Fontaine de Vie » dans la tradition byzantine à la fin du Moyen Age*, in *Synbronon*, Paris, 1968, p. 129, fig. 9, et p. 131.

119. Stance XXII: « Voulant faire remise des dettes anciennes, Celui qui acquitte les redevances de tous les hommes vint en personne vers ceux qui s'étaient éloignés de sa grâce, et ayant déchiré leur obligation, Il entendit ce chant de toutes les bouches: Allélouia... »

120. Cf. J. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen...*, fig. 145.

121. Dans le Psautier Tomić, l'illustration de cette strophe s'inspire de la Descente aux Limbes et du tropaïre

lumière. L'image la plus originale de cette strophe est sans doute celle du Psautier Serbe de Munich où la Vierge Source de Vie est figurée dans un récipient à l'intérieur d'une grotte ¹¹⁸. Ici, le peintre ne se contente pas d'illustrer le texte, il le commente. La lumière que Marie apporte à ceux qui sont dans les ténèbres, et dont parle le texte, n'est évidemment rien d'autre que le Salut, autrement dit la Rédemption devenue possible grâce à l'Incarnation. Or, la Vierge Source de Vie a été l'une des représentations courantes par lesquelles on exprimait ce dogme au XIV^e siècle. Il est vrai qu'après le verset XI l'une des nombreuses « salutations » adressées à Marie dit textuellement que de Marie « jaillit le fleuve surabondant des eaux ».

La strophe XXII formule en termes précis la Rédemption qui est devenue possible grâce à l'Incarnation ¹¹⁹. Sur notre miniature (fig. 24) le Christ avance vers un groupe d'hommes aux mains tendues. Lui-même leur tend sa main droite, tandis que la gauche tient un rouleau. Dans le fond se dessine une porte entrouverte. D'autres enluminures ont suivi le texte de plus près. Ainsi, dans le Psautier de Belgrade ¹²⁰, le Christ déchire le « contrat d'Adam » ¹²¹.

Les illustrations des deux dernières strophes XXIII et XXIV manquent dans notre Acathiste et semblent avoir été arrachées ¹²². Il est très probable, sinon certain, que les schémas iconographiques de ces images étaient les mêmes que ceux de l'Acathiste de Moscou (voy. *supra*). Malheureusement, l'illustration de la strophe XXIII manque également dans l'Acathiste de Moscou; le feuillet sur lequel figurait cette miniature a été détaché du livre au XVI^e ou XVII^e siècle ¹²³. Ailleurs plusieurs schémas ont été

du Samedi Saint (« En ce jour l'enfer gémit... »). A gauche le Christ avance, entouré d'une auréole et tenant la croix dans sa main gauche; suivent: une porte fermée et une grotte dans laquelle un ange maintient la tête d'un vieillard (l'enfer) collée contre le sol. (Cf. M.V. ŠČEPKINA, *op. cit.*, pl. LXII, fig. 103).

122. Je dois les renseignements qui suivent à M. A. Grabar et, indirectement, à M. H. Schlunk que je tiens à remercier ici. La dernière miniature de notre manuscrit (stance 22) occupe le fol. 28. Les fol. 29, 30, 31 manquent. La reliure semble plus lâche à cet endroit. La page suivante est le fol. 32 r^o qui reproduit la dernière stance (24), mais ne montre pas d'image. Le fol. 32 v^o est vide et au fol. 33 r^o commence un autre texte qui se distingue également par l'écriture. Dans une table des matières écrite au crayon et rajoutée au manuscrit en 1925 le manque des trois feuillets en question est déjà attesté.

123. Cf. TRENEFF, *op. cit.*, p. 9.

adoptés pour l'illustration de ce vers ¹²⁴. On représente tantôt la Vierge assise avec l'Enfant, entourée de chantes et de membres du clergé comme dans le Psautier Tomić ¹²⁵, à Dečani ¹²⁶, à Ohrid ^{127 bis}, tantôt Marie debout, glorifiée par des fidèles et des évêques (Psautier de Belgrade) ¹²⁷. Sur d'autres images la composition est à peu près la même, seulement la Vierge est remplacée par son icône et l'empereur Héraclius ¹²⁸

précède le groupe des fidèles, comme on le voit au Monastère de Marko.

La dernière stance XXIV ¹²⁹ est une prière adressée à la Vierge ¹³⁰. Elle est presque toujours ¹³¹ illustrée par un seul et même schéma ¹³², et il n'en est pas autrement dans l'Acathiste de Moscou ¹³³. Sur toutes ces images on voit l'icône de la Vierge placée sur une sorte de pupitre ou de trépied et ornée de la *podéa* qui



FIG. 24. — Escorial, Acathiste, stance XXII.

124. Stance XXIII: « Nous qui exaltons votre enfante-ment, nous vous louons, Mère de Dieu, comme un temple spirituel; car Celui qui habita dans votre sein, le Seigneur qui tient en main toutes choses vous a sanctifiée, vous a glorifiée et a appris à tous à vous crier: Salut... »

125. Cf. M.V. ŠČEPKINA, *op. cit.*, pl. LXIII, fig. 104.

126. Cf. V. PETKOVIĆ, *op. cit.*, pl. CCXLVIII, fig. 1.

127. J. STRZYGOWSKI, *op. cit.*, fig. 146.

128. Cf. L. MIRKOVIĆ et Z. TATIĆ, *Markov Manastir*, Novi Sad, 1925, p. 53; reproduction sur p. 49.

129. Stance XXIV: « O Mère digne de tous nos chants, vous qui avez enfanté le Verbe plus saint que tous les saints, recevez maintenant notre offrande, délivrez-nous de tout malheur, et préservez du châtement futur ceux qui vous crient: Allélouia... »

130. Nous citons, chaque fois, la traduction de MERCE- NIER, *op. cit.*, II, p. 13-27.

131. Deux exceptions sont à signaler: l'une se trouve à Chilandar où l'on voit la Vierge trônante avec l'Enfant, entourée du clergé et des fidèles (cf. G. MILLET, *Athos...*, fig. 236, 2), l'autre à la chapelle Saint-Grégoire près de la Péribleptos à Ohrid (cf. C. GROZDANOV, *Ilustracija...*), où la Vierge est représentée debout entourée par des membres du clergé et des fidèles.

132. Voy. par exemple: le psautier Tomić (M.V. ŠČEPKINA, *op. cit.*, pl. LXIII, fig. 105); le Psautier Serbe de Munich (cf. J. STRZYGOWSKI, *op. cit.*, fig. 177); Mateić (cf. G. MILLET - T. VELMANS, *op. cit.*, pl. 47, fig. 96), etc.

133. Cf. TRENEFF, *op. cit.*, *Kondakion* 13. L'Acathiste de Moscou se termine par le *Kondakion* 13 au lieu du *Kondakion* 12, comme dans les autres Acathistes slaves par ce que la première illustration et la strophe qui l'accompagne ne sont pas considérées comme un prélude à la dédicace de l'hymne, mais comme la première strophe de l'hymne proprement dit.

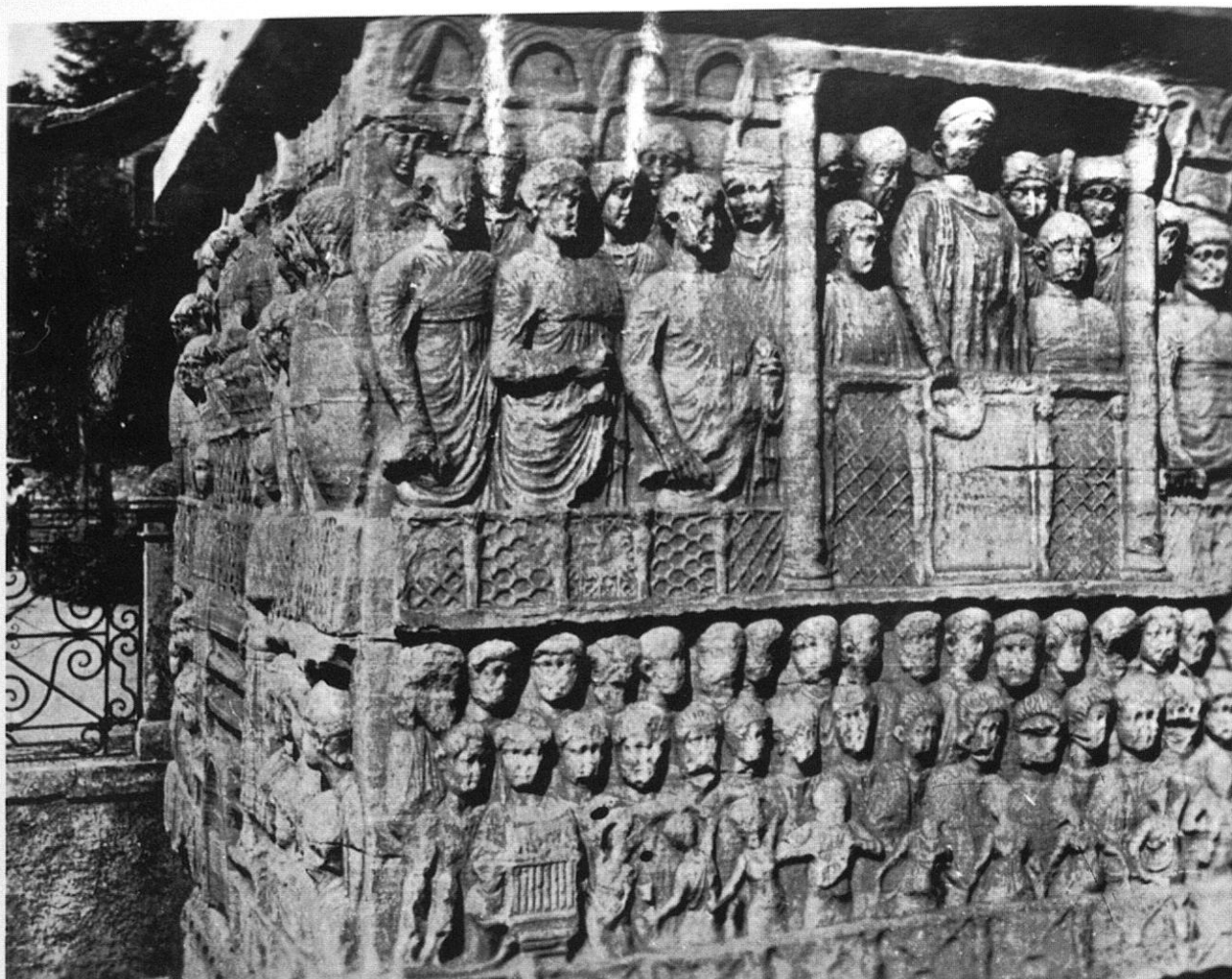


FIG. 25. — Istanbul, la base de l'obélisque de Théodose (IV^e siècle).

occupe le centre de la composition ; de part et d'autre sont groupés des chantres et des évêques. Nous y reviendrons.

..

En étudiant les images du cycle de l'Acatliste, et surtout celles qui illustrent sa deuxième partie, on est frappé par certains aspects assez exceptionnels qui les caractérisent. L'une des principales questions que l'on devrait se poser, à propos de cette illustration, porte sur les facteurs qui déterminent, non pas les divers sujets du cycle de l'Acatliste — puisque ceux-ci correspondent aux strophes du *Kondakion* — mais la structure des schémas iconographiques à l'aide desquels on représente ces sujets. Car, a priori,

134. Exceptionnellement, les anges seuls sont représentés dans la strophe XVI.

il y aurait bien d'autres possibilités pour créer des équivalences plastiques aux textes de l'Acatliste.

Les douze premières images ne posent aucun problème. Leurs schémas ont été empruntés aux représentations des premières fêtes du Dodecaorton et au cycle de la Vie de la Vierge inspiré par les évangiles apocryphes.

Comment définir ce qui donne un caractère particulier aux compositions dont on se sert pour illustrer les strophes XII à XXIV ?

Le trait le plus frappant de cet ensemble d'images (XII-XXIV) est certainement la présence des hommes — simples fidèles — figurés de plein pied à côté du Christ ou de la Vierge. Les formules varient peu. Le personnage sacré est presque toujours représenté debout ou assis au centre de la composition, tandis que les hommes viennent à lui d'un, ou de deux côtés, en le glorifiant¹³⁴.

Ces formules rappellent les schémas de l'iconographie impériale et le thème des *Laudes*, déjà cité, autrement dit, les acclamations ou les glorifications de l'empereur. L'arc de triomphe de Constantin (IV^e siècle)¹³⁵, la base de la colonne d'Arcadius¹³⁶, la base de l'obélisque de Théodose (V^e siècle) (fig. 25) en offrent d'excellents exemples dont on pourrait se rappeler à l'occasion de ces glorifications impériales. Les mêmes formules ont été reprises dans les chroniques byzantines médiévales, comme en témoignent certaines images du Skilitzès de Madrid (fig. 26).

La différence très essentielle, non plus sur le plan formel, mais sur celui du contenu est, évidemment, le fait que dans l'iconographie impériale on se borne à représenter sur le même plan des hommes appartenant à des couches sociales diverses ou chargés de fonctions différentes, plus exactement, l'empereur et ses sujets, alors que dans l'hymne Acatliste ces mêmes hommes entourent directement la divinité. C'est là qu'on touche au deuxième aspect intéressant de l'illustration de l'Acatliste. Comment et pourquoi est-on arrivé à de telles représentations ?

Les Byzantins n'avaient exprimé en langage plastique que très peu de dogmes chrétiens avant les XI^e-XII^e siècles (l'Incarnation figurée par la

Vierge dans l'abside, la Résurrection par la Descente aux Limbes). Lorsqu'ils commencent à le faire à l'époque pré-Paléologue (XI^e-XIII^e siècle) (Amnos, Melismos), mais surtout à l'époque des Paléologues, c'est en illustrant les prières et les actes de la liturgie.

L'illustration de la deuxième partie de l'hymne Acatliste est un essai parmi d'autres, de traduire en langage plastique les dogmes chrétiens, non seulement en utilisant les prières ou les hymnes de la liturgie, mais aussi en représentant ceux qui les chantent. Autrement dit, on évoque les dogmes fondamentaux de l'incarnation, du salut, des deux natures du Christ, etc., à travers les prières que les fidèles eux-mêmes adressent à Dieu. C'est aussi pour la première et unique fois que l'expression picturale de dogmes donne lieu à une suite d'images formant un ensemble.

Ces considérations ne sont valables que pour l'illustration de la deuxième partie de l'hymne. Mais lorsqu'on pense aux deux parties qui la composent, la première narrative et la seconde dogmatique, on est tenté de rapprocher cette illustration des ivoires connus depuis le VI^e siècle, où le personnage sacré était figuré soit seul,

135. Cf. A. GRABAR, *Le premier art chrétien* (coll. l'« Univers des Formes »), Paris, 1966, fig. 223.
136. Cf. A. GRABAR, *L'empereur...*, pl. XV.



FIG. 26. — Madrid, Bibliothèque Nationale, Chronique de Jean Skylitzès, fol. 42 v^o.



FIG. 27. — Cosia, Acathiste, stance XXIII.

soit entouré de deux adorants (Vierge avec deux anges, Christ avec deux apôtres) au centre de l'icône, alors que des images relatant sa vie l'entouraient à la façon d'un cadre comme on le voit, par exemple, sur la couverture de l'Évangélaire d'Etchmiadzin¹³⁷. Ces ivoires avaient repris eux-mêmes des schémas de l'art impérial, puisque c'est de la même façon que l'on figurait parfois l'empereur et ses exploits sur les diptyques en ivoire¹³⁸. Ainsi, sur la colonne d'Arcadius, la base montre l'empereur en représentation, salué par ses sujets et ses adversaires, alors que sur le fût de la colonne se déroulaient les récits de ses batailles victorieuses¹³⁹. Plus tard, certaines icônes médiévales prolongèrent la même tradition en réunissant un portrait de saint à grande échelle et des scènes narratives autour de lui. Un élément représentatif ou

137. Cf. F. VOLBACH, *Die Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mayence, 1952, pl. 44, fig. 142. Voy. également : pl. 37, fig. 119 ; pl. 39, fig. 125 ; pl. 47, fig. 145.

138. Par exemple, le diptyque Barberini (cf. A. GRABAR, *L'empereur...*, pl. VI, p. 48 sq. ; F. VOLBACH, *op. cit.*, pl. 12, fig. 48).

139. Cf. A. GRABAR, *L'empereur...*, p. 74 sq., pl. XIII-XV ; O. TREITINGER, *Die Oströmische Kaiser und Reichsidee*, Jena, 1938, p. 209-211.

140. G. et M. SOTIRIOU, *Icones du Mont-Sinaï*, vol. I, Athènes, 1956, pl. 165-170.

141. M.V. ALPATOV, *Sokrovišča russkogo iskusstva XI-XVI vekov*, Leningrad, 1971, pl. 37.

142. Cf. K. WEITZMANN, M. CHATZIDAKIS, K. MIJATEV, S. RADOJČIĆ, *Frühe Ikonen*, Vienne-Munich, pl. 49.

contemplatif se trouvait ainsi associé à des sujets narratifs. Parmi les très nombreuses icônes de ce genre actuellement conservées, on pourrait citer celles du Mont-Sinaï¹⁴⁰, une icône russe de saint Élie¹⁴¹ ou celle de saint Georges au Musée byzantin d'Athènes¹⁴² (XIII^e siècle). Le saint en prière occupe le centre du champ pictural, tandis que des scènes illustrant sa vie et son martyr en constituent le cadre.

Comme l'Acathiste, mais pour d'autres raisons, le schéma du Stichère de Noël rappelle par sa structure certains ivoires à cinq compartiments. Ainsi, le diptyque Barberini (voy. n. 138) et le Stichère de Žiča (fig. 1) se laissent rapprocher, non pas par leur structure formelle (le découpage en panneaux manque dans le Stichère), mais par l'ordonnance des éléments qui les composent. Ici et là, le personnage principal, empereur ou Vierge, se trouve au milieu en triomphateur. Des personnifications et des témoins de leur triomphe (consuls ou bergers et rois) les entourent. Les anges volent au-dessus de leur tête, tandis qu'un cortège, composé de deux groupes venant de droite et de gauche pour se rencontrer dans l'axe vertical de l'image, forme une sorte de frise à leurs pieds.

Passons maintenant à l'analyse des deux dernières images de l'Acathiste qui manquent dans le manuscrit de l'Escorial, mais qui sont



FIG. 28. — Monastère de Marko, Acathiste, stance XXIV.

bien connues par d'autres exemples (fig. 27, 28, 29). Elles se distinguent par une particularité : la Vierge y est le plus souvent remplacée par son icône.

L'idée de remplacer l'image d'une personne par la représentation de son portrait, rappelle

cierges allumés à la main et de l'encens. On chantait également des hymnes¹⁴⁴.

Un cas exceptionnel, mais intéressant d'un portrait d'empereur vénéré comme une icône, puisqu'on allumait des cierges et qu'on chantait des hymnes devant son effigie est à signaler.



FIG. 28 bis. — Monastère de Marko, Acathiste, stance XXIV.

l'usage impérial de remplacer — non plus dans une œuvre d'art, mais dans la réalité — la personne de l'empereur par son portrait. De tels portraits étaient transmis par des ambassadeurs byzantins aux souverains étrangers ou exposés dans les salles de tribunaux. On les vénait en leur rendant les honneurs auxquels avait droit l'empereur lui-même¹⁴³. Lorsque l'image d'un nouvel empereur arrivait dans une ville ou dans une province le peuple l'acclamait avec des

143. Cf. A. GRABAR, *L'empereur...*, p. 7.

144. Les sources qui attestent ces coutumes sont nombreuses et se trouvent résumées dans une longue note chez O. TREITINGER, *op. cit.*, p. 210, n. 219. Voy. également p. 206-210.

C'est le portrait de Basile I^{er} qui se trouvait à l'église de la « Nea » (IX^e siècle) à Constantinople¹⁴⁵. Les habitudes de la cour byzantine et l'iconographie impériale n'ont certainement pas influencé directement les peintres. Mais la conception du portrait comme représentant « réel » du personnage que l'on voulait honorer ou glorifier, leur était familière, d'autant plus que de leur côté, les iconodoules avaient particulièrement insisté, au moment du rétablis-

145. O. TREITINGER, *op. cit.*, p. 210, note 219 ; Const. PORPHYROGÉNÈTE, *De caerimoniis*, I, 19. Notons en passant qu'un tel comportement n'a rien de très particulier, puisque le rite des cierges allumés et de l'encens pendant les processions religieuses avait été emprunté au cérémonial de la cour (cf. O. TREITINGER, *op. cit.*, p. 50).

ment du culte des images (et leur doctrine s'était maintenue), sur la relation très étroite qui reliait l'icône au personnage sacré qu'elle représentait.¹⁴⁶

Il n'est donc pas étonnant de trouver l'icône de la Vierge au lieu de Marie elle-même dans deux images de l'Acathiste. En dehors des faits mentionnés plus haut, il est certain que l'on exprime une plus grande déférence en s'inclinant devant l'image d'un personnage qu'en adorant ce personnage lui-même.¹⁴⁷ La dernière strophe, qui est une prière des fidèles, se prêtait



FIG. 29. — Psautier Serbe de Munich, Acathiste, stance XXIV.

146. A. GRABAR, *L'iconoclisme byzantin. Dossier archéologique*, Paris, 1957, p. 183 sq.

147. Exceptionnellement, on voit aussi une version de la strophe XVII où l'icône de la Vierge avec l'Enfant (et non Marie elle-même) est flanquée des rhéteurs (à gauche) et des fidèles (à droite), comme c'est le cas à la Pantanassa à Mistra. De même, trouve-t-on parfois dans l'illustration des psaumes, une image figurant l'icône du Christ entourée de deux cierges allumés, de moines, de chantes et de laïques (cf. M.V. ŠČEPKINA, *op. cit.*, pl. XLI, fig. 58). L'icône d'un saint peut aussi remplacer le récipiendaire dans une composition votive, comme on l'observe à Psaca (cf. T. VELMANS, *Le portrait dans l'art des Paléologues*, in *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, Venise, 1968, p. 93-148, pl. XXXV, 1. Enfin, sur une icône représentant les miracles du Christ, le premier registre est occupé par cinq icônes miraculeuses de Marie (cf. G. SOTIRIOU, *Icones...*, pl. 46). Mais dans aucune de ces images il ne s'agit d'une représentation des offices.

148. Voy. fig. 28.

149. Cf. V. PETKOVIĆ, *op. cit.*, p. 66, pl. CCXLIX.

150. J. MISLIVEC, *Ikongrafie Akathistu...*, p. 127, avait observé à propos de cette image, que l'on y repré-

sentait la famille impériale assistant aux offices du soir célébrés dans la semaine précédant Pâques. Comme on le sait par diverses sources (voy. notamment *Codinos*, éd. de Bonn, p. 72), l'empereur byzantin (et par conséquent aussi les monarques qui l'imitaient dans les pays slaves faisant partie de l'aire d'influence byzantine) assistait traditionnellement à ces offices.

particulièrement bien à être illustrée par une représentation du culte. Mais très souvent la stance XXIII était également représentée par l'office au cours duquel l'hymne était chantée. A Cosia (fig. 27), l'image d'un empereur en prière apparaît sur la *podéa* au pied de l'icône dans l'illustration de la stance XXIII. Parfois on actualise davantage cette scène, en remplaçant l'empereur abstrait (Cosia), ou l'empereur Héraclius (Monastère de Marko)¹⁴⁸ par des empereurs contemporains de l'image. C'est ce que l'on observe à Dečani¹⁴⁹, où le roi Dušan avec la reine Hélène et leur fils Uroš figurent dans l'illustration de la vingt-quatrième strophe¹⁵⁰. On trouve ce même besoin de représenter le souverain et sa suite dans les images du Stichère de Noël, comme on le voit à la Péripleptos d'Ohrid¹⁵¹ et à Žiča (fig. 1). Dans les deux cas (Acathiste et Stichère), il s'agit de la représentation d'un office ou d'une procession religieuse¹⁵², auquel assiste un souverain et le haut clergé, le plus souvent ceux qui sont contemporains de la décoration de l'église. Il faudrait souligner, qu'au moment où l'on chantait l'Acathiste, l'icône de la Vierge, entourée de tissus précieux, était transportée au centre de l'église. L'officiant et le chœur l'entouraient, de même que l'ensemble des fidèles, précédés par les personnages les plus éminents qui se trouvaient parmi eux¹⁵³.

Au Monastère de Marko on a figuré précisément le moment de ce déplacement dans la strophe XXIII (fig. 28). Un diacre précède le cortège, un récipient et un encensoir à la main. Puis, apparaît l'icône portée par un homme dont

sentait la famille impériale assistant aux offices du soir célébrés dans la semaine précédant Pâques. Comme on le sait par diverses sources (voy. notamment *Codinos*, éd. de Bonn, p. 72), l'empereur byzantin (et par conséquent aussi les monarques qui l'imitaient dans les pays slaves faisant partie de l'aire d'influence byzantine) assistait traditionnellement à ces offices.

151. Cf. G. MILLET - A. FROLOW, *op. cit.*, III, pl. 14, 1.

152. A Žiča (Stichère de Noël), on a l'impression de deux cortèges qui se rencontrent. Celui de l'archevêque Sava III, venant de gauche et celui du roi Milutin, de droite (reproduction de cette image chez V. PETKOVIĆ, *La peinture serbe du Moyen Âge*, I, Belgrade, 1930, pl. 30 g-33 a, II, 1934, pl. XXXIV-XLI; G. MILLET - A. FROLOW, *op. cit.*, fasc. I, Paris, 1954, pl. 60, 1; en dernier lieu P. MIJOVIĆ, *op. cit.*, p. 192, avec une bibliographie sur les peintures de Žiča, p. 110, note 1.

153. Cf. I. DANILOWA, *op. cit.*, p. 68; MERCENIER, *op. cit.*, II, p. 12-13, est encore plus précis: « Ensuite, les célébrants se rendent devant un pupitre (c'est précisément ce que l'on voit sur les images) préparé au milieu de la nef, pendant que le chœur chante solennellement au milieu de l'église... »

on ne voit que la tête qui dépasse la *podéa*; viennent enfin, l'empereur Héraclius, des nobles et des moines¹⁵⁴. Dans l'illustration du verset XXIV, du monastère de Marko (fig. 28 bis), la procession est arrivée au lieu où on chantera l'hymne. Le patriarche, le clergé et les chantes entourent l'icône; l'exécution de l'hymne a commencé; curieusement, l'artiste n'a pas omis de peindre les petites roues qui dépassaient la *podéa* et permettaient de déplacer plus facilement le pupitre ou le trépied sur lequel était placée l'icône pour la circonstance. Dans le Psautier Serbe de Munich, on montre comment deux jeunes diacres déplacent l'icône et son support en les soulevant de terre (fig. 29). Il est intéressant de constater que cette façon de représenter un office liturgique qui faisait partie de la célébration d'une fête a été parfois adoptée pour d'autres images, telle l'illustration de certains psaumes. Des psaumes étaient chantés au cours de l'office qui célébrait l'Acathiste; il n'est donc pas étonnant qu'à Lesnovo le psaume 148 soit évoqué par une image qui, l'évêque en tête, montre une procession religieuse (fig. 30).

Cette tendance à actualiser l'illustration des textes sacrés par l'image est propre à l'époque des Paléologues. Sous l'influence des idées humanistes, ou de ce qu'il est convenu d'appeler ainsi, les figures qui appartenaient au monde intelligible se trouvaient rapprochées du fidèle, tantôt d'une façon évidente, comme dans les représentations de l'Acathiste, tantôt d'une manière indirecte en se laissant charger de valeurs affectives¹⁵⁵.

Il ne faudrait cependant pas oublier un point de vue profondément ancré dans la mentalité byzantine qui rendait finalement cette actualisation possible — il s'agit là d'un deuxième mouvement. Ce deuxième mouvement appartient, en effet, plus particulièrement à l'époque des Paléologues, pour les raisons exposées plus haut. Mais quelle est la base, le premier mouvement qui permettait cette évolution? Pour le Byzantin, liturgie terrestre et liturgie céleste étaient étroitement liées et, contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce lien était plus solide dans la dernière période de l'histoire de Byzance que dans la première (voy., entre autres, les nombreuses images de la Divine Liturgie dans les églises de l'époque des Paléologues); de même, les « liturgies » auliques servant à magnifier l'empereur se con-



FIG. 30. — Lesnovo, Saint-Archange-Michel, Psaume 148.

fondaient avec les liturgies religieuses puisque l'empereur représentait le Christ sur terre¹⁵⁶. D'où également cette Déisis quelque peu exceptionnelle, il est vrai, où l'on voit le Christ en empereur, à l'église Saint-Athanase (1385) à Kastoria¹⁵⁷. Devant les processions impériales du Stichère de Noël ou celles, plus ramassées, et souvent immobilisées de l'illustration des derniers versets de l'Acathiste, cette fusion ou ce parallélisme des valeurs étatiques, et par conséquent laïques et juridiques d'une part, et celles d'essence religieuse et mystique d'autre part, devraient rester présentes à notre

154. Cf. L. MIRKOVIĆ - G. TATIĆ, *op. cit.*, fig. 52; G. MILLET - T. VELMANS, *op. cit.*, pl. 80, fig. 153.

155. Cf. T. VELMANS, *Les valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIII^e siècle et la manière de les représenter*, in *L'art byzantin du XIII^e siècle* (Symposium de Sopoćani), 1965, Belgrade, 1967.

156. Cf. O. TREITINGER, *op. cit.*, p. 50, 131-132, n. 5, et surtout p. 153, montre le parallélisme quasi absolu (p. 50) entre les cérémonies de cour (hymnes, chœurs, encens) et la liturgie. Voy. aussi A. GRABAR, *L'empereur...*, p. 189 sq.

157. Cf. S. PELIKANIDIS, *Kastoria*, Thessalonique, 1953, pl. 150 b. Des comparaisons concernant les vêtements du Christ se trouvent dans un film d'essai de M^{me} Grigoriadou-Cabagnols.

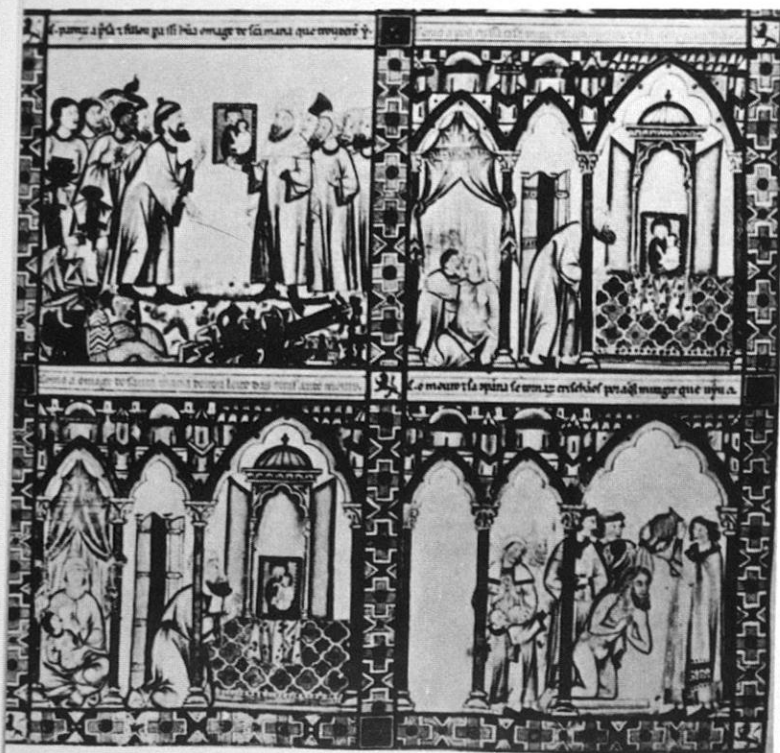


FIG. 31. — Bibliothèque de l'Escorial, Cantigas de Santa Maria.



FIG. 32. — Bibliothèque de l'Escorial, Cantigas de Santa Maria.

158. O. TREITINGER (op. cit., p. 75) a montré comment, au cours d'une fête, l'acclamation de l'empereur et l'exécution d'hymnes religieuses étaient pratiquement devenus une seule et même chose : « Politische und religiöse Sprache gehen ineinander über, das Troparion und Kontakion des

esprit¹⁵⁸. De nombreuses hymnes chantées précisément à Noël et à Pâques, expriment dans leur jubilation une mystérieuse unité entre le royaume de Dieu sur terre, représenté par l'empereur, et le Paradis promis à l'humanité grâce à la Rédemption, en les situant, pour ainsi dire, sur le même plan¹⁵⁹.

En ce qui concerne le côté formel du schéma iconographique dont on se sert pour illustrer les strophes XXIII et surtout XXIV, il nous semble difficile d'en trouver des antécédents dans l'art byzantin. Il est, par conséquent, d'autant plus intéressant d'observer que de telles représentations, réunissant dans une même image une icône ou une statue de la Vierge et ceux qui les vénèrent, existent dans des miniatures gothiques du XIII^e siècle. Ces miniatures sont donc antérieures à tous les exemples byzantins connus. Nous pensons aux illustrations des *Cantigas de Santa Maria* du roi de Castille Alphonse le Sage¹⁶⁰, dans quatre manuscrits célèbres de style franco-gothique, dont l'un se trouve actuellement à la Bibliothèque Nationale de Madrid, un autre à la Bibliothèque de Florence et deux autres à la Bibliothèque de l'Escorial (fig. 31, 32)¹⁶¹.

Ces œuvres espagnoles, qui ont fortement subi l'influence française, font partie de cycles relatant des miracles ; néanmoins les images qui nous intéressent, montrent bien des hommes vénérant une image portative de la Vierge comme dans les dernières illustrations du cycle de l'Acathe. Le fait que les miniatures espagnoles illustrent également un poème à la Vierge par des images représentant ceux qui étaient censés le chanter, permet de se demander si les peintres byzantins n'avaient pas connu

Festes und die entsprechende Kaiserakklamation sind vollkommen verschmolzen. » On pourrait se rappeler à cette occasion qu'au cours des cérémonies célébrant la victoire d'un empereur on chantait des hymnes mariales bien que l'empereur posait son pied sur la nuque du général vaincu, selon l'ancien rite romain, *Constantin Porphyrogénète...*, Bonn, 1829-30, I, 69 : 332, 20 sq., et II, 19 : 610, 4 sq.; O. TREITINGER, op. cit., p. 175-176.

159. Voy. les analyses très nuancées sur ces textes chez O. TREITINGER, op. cit., p. 75-79.

160. Cf. J.D. BORDONA, in *Ars Hispaniae*, vol. III, 1962, p. 113-115, fig. 140-142, chapitre sur les manuscrits du XIII^e siècle en Castille, Navarre et Aragon, dont les miniatures de style franco-gothique. Sur chacune des figures citées, on voit quatre miniatures avec une statue ou une image de la Vierge.

161. La composition de la première petite image de notre figure 31 est particulièrement proche de celle qui illustre les deux dernières stances de l'Acathe.

des miniatures latines de ce genre. A propos des œuvres occidentales qui rappellent les images de la deuxième partie de l'Acathe, citons aussi les illustrations des rouleaux d'Exultet (XI^e siècle). Nous y retrouvons souvent le Christ ou la Vierge au centre de la composition entourés par deux groupes symétriques de personnages, ainsi que des scènes reflétant les pratiques du culte (cierge pascal). On pourrait se rappeler à cette occasion que le texte des Exultet était, comme celui de l'Acathe, composé à la gloire de Marie.

Dans l'art qui a suivi immédiatement l'époque des Paléologues, le culte de la Vierge n'arrête pas de s'affirmer, du moins dans les pays de culture byzantine que n'atteint pas l'occupation turque (Russie, Roumanie), comme c'est d'ailleurs le cas en Occident. Dans la peinture, des sujets nouveaux (la Fête de Marie, dite *Pokrov*, les hymnes « En toi se réjouit... » et « De quel nom l'appellerons-nous ? », etc.) ont pour objet la glorification de Marie. Cependant, I. Danilova¹⁶² remarque avec raison — et on voit la ténacité de l'association consciente ou inconsciente de l'idéologie impériale et de l'iconographie religieuse — qu'à partir de la fin du XV^e siècle les représentations de la Vierge en Russie reflètent le cérémonial sévère de la cour, copié sur celui qui avait caractérisé la cour byzantine ; Marie devient brusquement lointaine, figée, inaccessible, comme l'étaient devenus les souverains russes.

Le phénomène d'éloignement et de séparation entre l'homme et ce qui le dépasse caractérise les images de l'Acathe à l'église de la Nativité du Monastère de Théraponte (v. 1500), en Russie, où l'icône de Marie est figurée, non pas parmi les officiants, mais très au-dessus d'eux. Dans ce cycle, l'icône de Marie apparaît également au-dessus des fidèles dans d'autres images que celles qui illustrent les

162. I. DANILOWA, op. cit., p. 55.

163. I. DANILOWA, *The Frescoes of St. Therapont Monastery*, Moscou, 1970, pl. 35, fig. 77 (à droite). Dans ce livre le numérotage est particulier. La dédicace est appelée chant I, etc., si bien que l'illustration de la dernière stance porte le n° XXV, alors qu'elle correspond à la stance XXIV.

164. On connaît assez bien maintenant l'influence que la peinture russe a exercée à partir du XV^e siècle sur la peinture roumaine (voy. A. GRABAR, *L'expansion de la peinture russe au XVI^e et XVII^e siècle*, in *L'art de la*



FIG. 33. — Monastère de Théraponte, Acathe, dédicace.

stances XXIII¹⁶³ et XXIV (fig. 34). On la voit, par exemple, dans la dédicace (fig. 33), où elle est plantée au milieu d'un puits, allusion au thème de la Vierge-Source-de-Vie qui vient enrichir cette représentation.

A Sucevița, en Roumanie (v. 1600), les deux dernières images de l'Acathe sont particulièrement intéressantes¹⁶⁴. La strophe XXIII figure un ambon au sommet duquel est fixée l'icône de la Vierge, tandis que les personnages habituellement représentés en deux groupes très près de l'icône sont tous figurés à gauche au pied de l'ambon (fig. 35). On trouve la même iconographie dans l'illustration de cette strophe à l'église Agios Georgios o Thalassitis (XVI^e siècle) sur l'île de Paros¹⁶⁵.

fin de l'Antiquité et du Moyen Âge, Paris, 1968, vol. II, p. 939-964; Id., *Notices sur les églises de la Moldavie du Nord*, in *L'art...*, p. 897-902; Id., *L'origine des façades peintes des églises moldaves*, in *L'art...*, p. 903-910.

165. Cf. A. ORLANDOS, *Oi metabuēantivoli vaoi tēs Párou*, in *Archēion Buē. μνημ. τῆς Ἑλλάδος*, vol. I, 1964, pl. 26. L'icône de la Vierge sur cette image est effacée, mais il en reste suffisamment de traces pour que son emplacement soit évident. Quant à l'ambon, il a bénéficié quelque peu des règles de la perspective telle qu'elle était pratiquée en Occident.



FIG. 34. — Monastère de Théráponte, Acathiste, stance XXIV.

La strophe XXIV (fig. 35) a été représentée à Sucevița par une image qui combine celle de l'Arche d'Alliance¹⁶⁶, préfigure de Marie, et celle de la dernière strophe de l'Acathiste.

166. N. BELJAEV, *Le Tabernacle du Témoignage dans la peinture balkanique du XIV^e siècle*, in *L'art byzantin chez les Slaves*, Paris, 1930, p. 315 sq., rapproche une image chargée d'un symbolisme complexe inspirée à la fois par les rites et prières de la liturgie et par le cérémonial de la cour byzantine de certains textes de l'Acathiste. Il s'agit de l'image du Tabernacle du Témoignage à Curtée de Arges complétée et élargie par deux processions royales. Beljaev cite entre autres le verset (qui fait partie des refrains chantés après chaque stance) qui dit : « Réjouis-toi, arche dorée par l'esprit » et encore : « Réjouis-toi, couronne honorable des pieux empereurs », etc., p. 322-323.

167. D'habitude c'est le médaillon avec l'image de la Vierge qui est figuré sur l'arche comme on le voit à Lesnovo, Dečani, Kahrie Djami et ailleurs.

168. MIGNE, P.G., t. 97, p. 868; N.P. KONDAKOV, *Iconografia...*, II, p. 385 sq.

169. La fête du « Pokrov », littéralement du manteau de la Vierge, relique qui avait été longtemps conservée aux Blachernes et qui symbolisait la faculté protectrice de la Vierge « couvrant de son manteau celui qui était en danger », avait été instaurée en Russie au XII^e siècle à la suite d'une vision qu'avaient eu aux Blachernes saint André († en 936) et son élève Épiphane.

170. Cette fête du Pokrov n'a jamais existé, ni à Byzance ni dans les Balkans. Son image a cependant été adoptée en Roumanie ce qui s'explique facilement par l'influence

Devant une tente ouverte (celle du Tabernacle du Témoignage) se tient la Vierge debout avec l'Enfant remplaçant l'Arche d'Alliance¹⁶⁷. Mais au lieu de Moïse et d'Aaron qui, dans l'image du Tabernacle du Témoignage, apparaissent de part et d'autre de l'Arche, on voit deux groupes agenouillés en prière : à droite, un roi et sa suite, à gauche, des évêques et des moines. L'Arche d'Alliance étant une préfigure de Marie¹⁶⁸, et les groupes d'hommes correspondant au genre humain qui implore la protection de la Vierge, on peut dire que le peintre illustre le texte de l'Acathiste d'une façon très précise, bien qu'un peu fantaisiste par rapport à ce que l'on voyait au XIV^e siècle.

C'est probablement en s'inspirant des deux dernières images de l'Acathiste que l'on a représenté, à Sucevița, la Déposition de la Tunique et de la Ceinture de la Vierge (fig. 36). Il s'agit certainement là d'une image dérivée de la composition russe du Pokrov¹⁶⁹, mais qui ne reproduit aucune partie de cette composition, telle qu'elle était connue en Russie¹⁷⁰ et en Roumanie¹⁷¹. On y figure uniquement l'icône de la Vierge Chalcopratia, le petit sanctuaire construit pour l'abriter¹⁷², et la cérémonie de la déposition. Pour comprendre notre image qui est très différente de celle du Pokrov proprement dite, que l'on trouve dans les œuvres russes et leurs répliques roumaines¹⁷³, il faudrait se rappeler que l'office chanté à la fête du Pokrov,

de l'art russe sur l'art roumain du XV^e au XVII^e siècle (cf. A. GRABAR, *L'expansion de la peinture russe...*, surtout p. 905-961). Une bibliographie considérable pourrait être citée à propos de l'image du Pokrov. Comme l'étude de cette composition ne fait pas vraiment partie de notre sujet, nous nous contenterons de citer en dehors de KONDAKOV, *Iconografia Bogomateri...*, II, 1915, p. 93-101; ID., *Russian icon*, Oxford, 1927, p. 114-118; le P. LATHAUD, *Le thème iconographique du « Pokrov » de la Vierge*, in *Recueil à la mémoire de Th. Uspenskii*, vol. II, 2, 302 sq., et de renvoyer le lecteur à la note bibliographique de A. GRABAR, *L'expansion...*, p. 950, n. 1.

171. Le schéma traditionnel du Pokrov était également représenté à Sucevița (voy. note 168).

172. Cf. J. EBERSOLT, *Sanctuaire de Byzance*, Paris, 1921, p. 54-55.

173. Voy., par exemple, la reproduction de l'icône 2106 du Musée Russe et l'explication de son contenu chez N.P. KONDAKOV, *Iconografia Bogomateri...*, p. 96-97. La partie inférieure de l'icône figure un office qui se déroule devant l'iconostase en présence de la famille royale; la partie supérieure évoque une vision du Christ, de la Vierge, des saints, des apôtres et des justes ainsi que le voile protecteur de la Vierge. Le même schéma est représenté à Sucevița, en Roumanie (cf. A. GRABAR, *L'expansion de la peinture russe aux XII^e et XIII^e siècles*, in *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, 1968, pl. 225 b).

au XIV^e siècle, comprenait un Canon à la Vierge dont le texte est très semblable à celui du dernier vers de l'Acathiste, puisque, dans le huitième chant, on s'adresse à Marie dans ces termes : « Prie pour nous autres pécheurs, tandis que la fête de ton Pokrov est célébrée dans les terres russes »¹⁷⁴. C'est probablement cette supplication et le moment de la liturgie où elle

dans le sens déjà évoqué plus haut. Les hommes sont séparés de Marie et situés dans le registre inférieur. Mais par ce trait nouveau le schéma iconographique de l'hymne en question nous rappelle encore davantage la composition du Stichère de Noël (noyau centrifuge et cortège des hommes au registre inférieur). Ainsi sur une icône du peintre Dionissi de la seconde

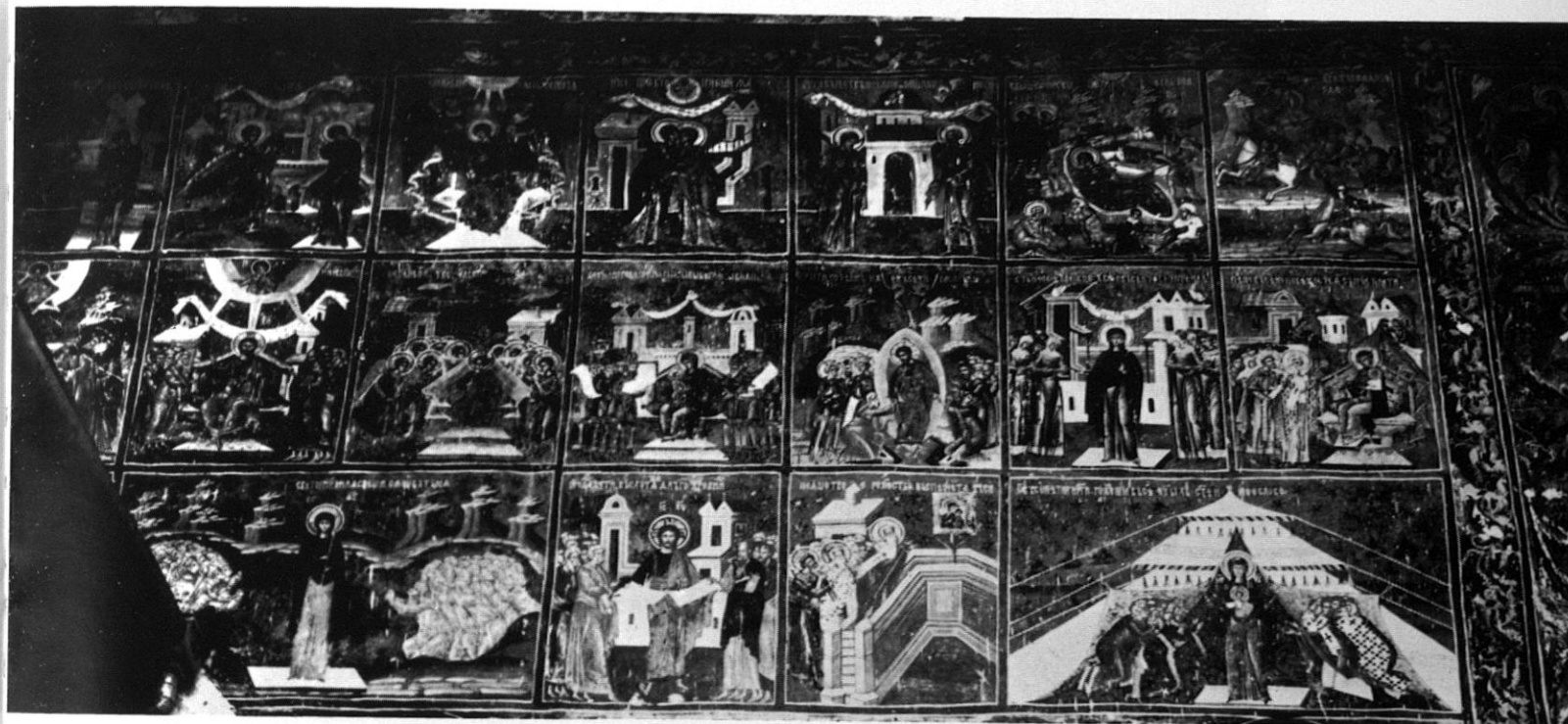


FIG. 35. — Sucevița, Cycle de l'Acathiste.

est prononcée que l'on a figurés sur notre image. Les paroles qui expriment cette supplication sont très proches de celles de la vingt-quatrième strophe de l'Acathiste, ce qui expliquerait la démarche de l'artiste.

L'image d'une hymne mariale — « En toi se réjouit »¹⁷⁵, représentée à partir du XV^e siècle — semble avoir subi l'influence du Stichère de Noël. Elle nous est connue par deux principaux schémas. Sur une icône provenant de Crète ou d'Asie Mineure¹⁷⁶, ce thème occupe le centre du champ pictural (fig. 37)¹⁷⁷. On y voit la Vierge trônante avec l'Enfant, deux anges et une masse compacte d'hommes appartenant à des groupes sociaux très divers, qui s'ordonnent autour du trône de Marie (comme le font les prêtres, les anges, les personifications de la terre et du désert dans le Stichère). Un peu plus tard, ce schéma subit des transformations

moitié du XV^e siècle qui est conservée à la cathédrale de la Dormition à Moscou (Kremlin) l'hymne « En toi se réjouit » est figurée : 1) par un médaillon montrant Marie entourée par des anges derrière lesquels on aperçoit une église sur un fond fleuri (la Jérusalem céleste), et 2) par deux cortèges (clergé et fidèles) constituant une sorte de frise située immédiatement

174. Cf. N.P. KONDAKOV, *Iconografia Bogomateri*, II, p. 96-97.

175. Sur ce sujet iconographique voy. N.P. KONDAKOV, *The Russian Icon...*, p. 111; Y. MYSLIVEC, *Liturgické Hymny jako namely ruských ikon*, in *Byzantinoslavica*, III, 2, 1931, et une note bibliographique plus complète chez A. GRABAR, *L'expansion...*, vol. II, p. 950, n° 2.

176. Cf. K. WEITZMANN, M. CHATZIDAKIS, K. MIJATEV, S. RADOJČIĆ, *Frühe Ikonen*, Vienne-Munich, 1965, p. XXXVI.

177. Cette représentation ne constitue que la partie centrale de l'icône. Elle est entourée par des scènes de la vie du Christ et de la Vierge, dont nous n'avons pas à tenir compte ici (cf. ID., pl. 88-89).

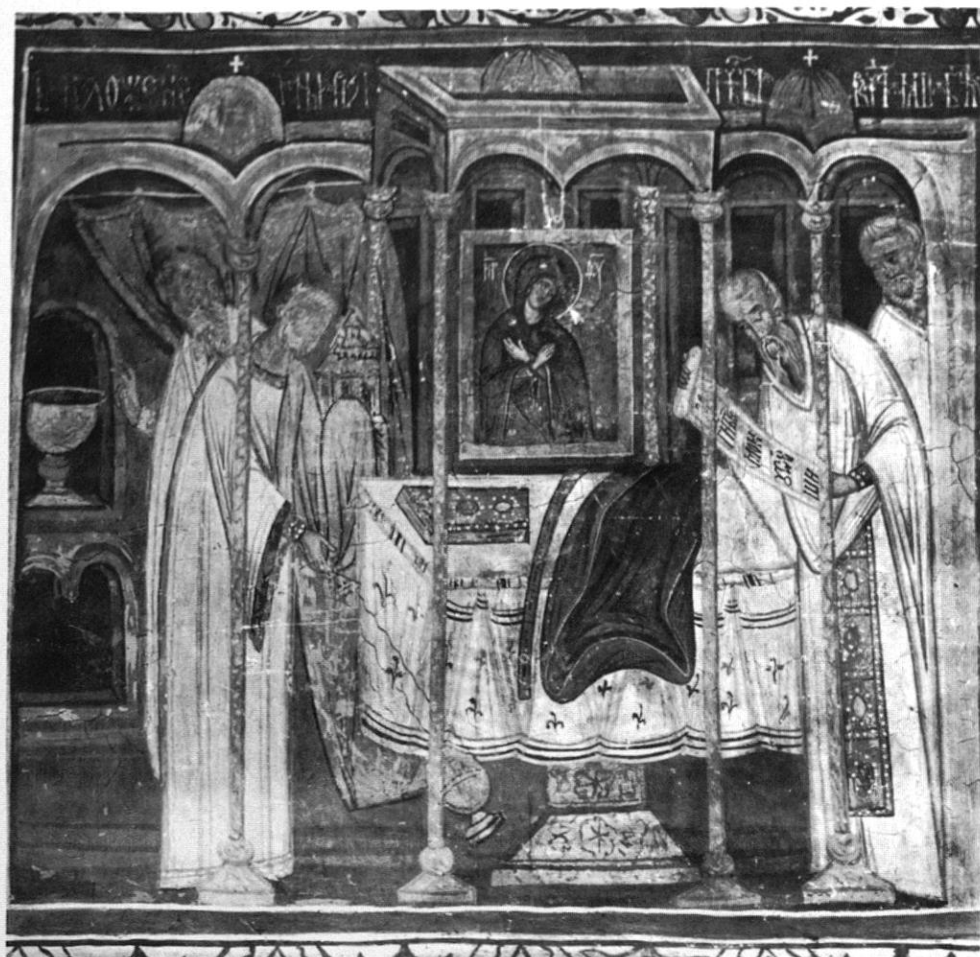


FIG. 36. — Sucevița, Déposition de la tunique et de la ceinture de la Vierge.

sous le médaillon (fig. 38)¹⁷⁸. La ressemblance entre l'illustration de cette hymne et celle du Stichère de Noël est encore plus frappante à Gračanica, vers 1570, où l'on reprend le schéma de l'icône de Dionissi, mais en le simplifiant¹⁷⁹. Vers 1600, à Sucevița (fig. 39), les hommes ont complètement disparu de cette composition. Le schéma russe du xv^e siècle y est maintenu, mais le cortège des hommes se trouve remplacé par un cortège de saints.

Pour conclure, nous nous limiterons à souligner quelques points essentiels :

1) L'illustration du Stichère de Noël et de l'hymne Acathiste s'inspire de l'iconographie impériale.

178. Voy. aussi la fresque représentant le même sujet selon un schéma à peu près identique dans une lunette de l'église de la Nativité au monastère de Théraponte (cf. I. DANILOWA, *op. cit.*, fig. 65 ; Id., *The Frescoes...*, pl. 36, fig. 78-80).

179. Cf. A. GRABAR, *L'expansion...*, vol. III, pl. 221 a.

2) Les schémas employés dans la seconde moitié de l'illustration de l'hymne Acathiste, remontent *mutatis mutandis* à l'iconographie impériale du iv^e-v^e siècle, qui s'était perpétuée dans les œuvres laïques médiévales, comme le montrent certaines chroniques.

3) La présence des fidèles dans les douze dernières images du cycle correspond au fait que l'iconographie byzantine s'est trouvée enrichie, à la fin du Moyen Age, d'images exprimant des vérités dogmatiques dans un revêtement poétique ou liturgique.

4) L'ensemble du cycle, tel qu'il a été constitué, reflète un goût pour l'association d'éléments contemplatifs, chargés d'un sens dogmatique et d'éléments narratifs. Cette association apparaît déjà à un stade moins évident, sur les icônes en ivoire à cinq compartiments du vi^e siècle et sur celles qui ont repris ce schéma au Moyen Age.

5) Dans chacune de ces illustrations, il y a une part d'« actualisation », où des éléments réalistes s'alignent à côté de figures allégoriques ou de représentations dogmatiques.

6) Les deux dernières images du cycle de l'Acathiste qui évoquent les offices au cours desquels l'hymne était chantée sont doublement inspirées par le culte impérial. D'une part,

lorsqu'on y représente, comme à Dečani, le souverain et sa famille assistant à l'office, ce qui se produisait réellement dans la semaine précédant Pâques, époque de l'année où l'Acathiste était précisément chantée (la même observation est valable pour l'illustration du Stichère de Noël). D'autre part, à cause de l'icône de la Vierge que l'on figurait sur ces compositions,



FIG. 37. — Athènes, Musée Byzantin, « En toi se réjouit... ».

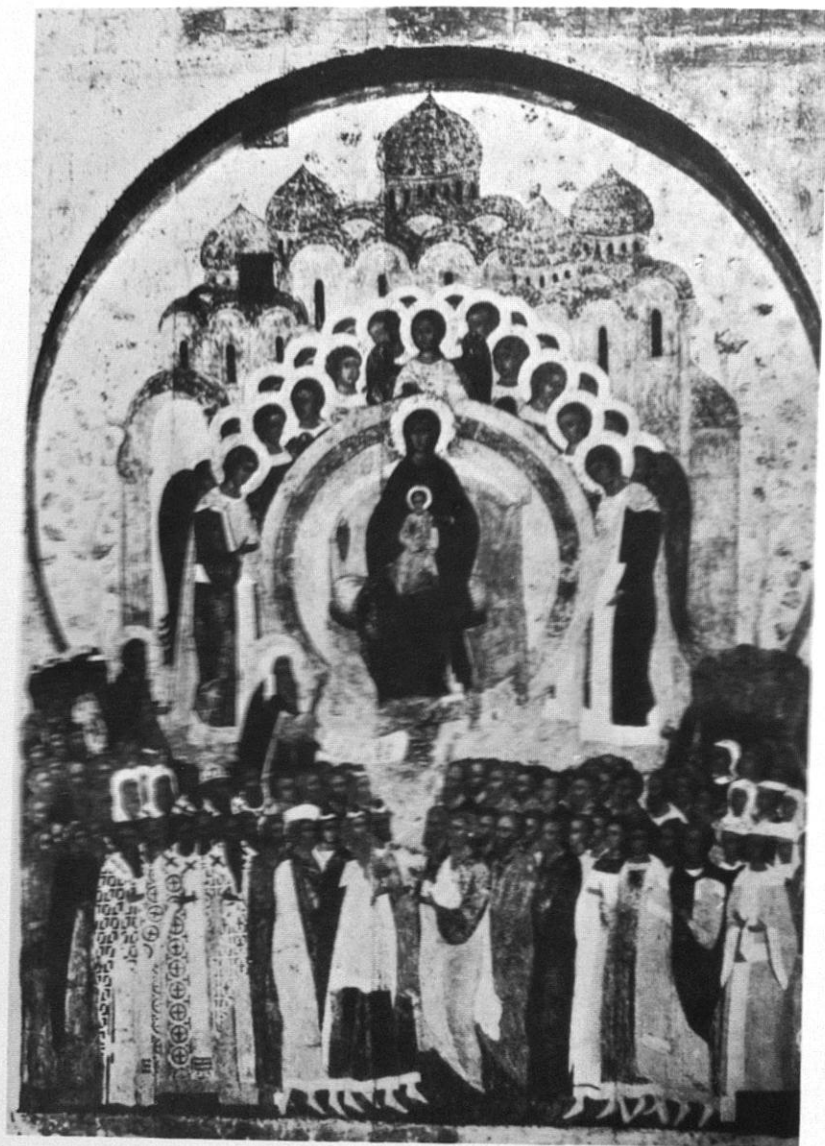


FIG. 38. — Moscou, Cathédrale de la Dormition,
« En toi se réjouit... ».

au lieu d'y mettre Marie elle-même. Les idées sur la capacité de l'image de remplacer la personne portraiturée s'étaient cristallisées dès la Basse Antiquité à propos de la glorification de l'empereur; elles avaient été reprises et développées à l'époque de l'iconoclasme et n'avaient plus jamais été remises en question à Byzance.

7) Enfin, les deux dernières images du cycle de l'Acatheste ressemblent de près à des miniatures occidentales, antérieures d'un siècle environ. Il n'est pas exclu que ces représentations occidentales d'un poème à la Vierge du XIII^e siècle aient été connues à Byzance. Ces miniatures

qui devaient correspondre aux goûts des Byzantins de l'époque et notamment à leur tendance à exprimer par l'image les prières essentielles de la liturgie, ont pu les influencer d'une façon ou d'une autre, mais il est plus probable qu'il s'agisse là de manifestations parallèles et indépendantes, dues à un état d'esprit ou de sensibilité analogue.

8) A l'époque post-byzantine, l'illustration d'autres hymnes ou de fêtes mariales a été parfois influencée par le schéma du Stichère de Noël, ou par ceux de l'Acatheste. De son côté, l'illustration de l'Acatheste évolue en Russie d'une façon qui reflète le cérémonial

nouvellement instauré à la cour. Divers thèmes extérieurs à l'hymne Acatheste s'y ajoutent à l'occasion, dans tout le monde byzantin (Tabernacle du Témoignage, Source de Vie, etc.).

L'ensemble de ces observations vient confirmer de façon inattendue ce que l'on sait par l'étude d'autres ensembles picturaux de l'époque des Paléologues: les principales innovations observées du XIII^e au XV^e siècle sont dues à l'influence très nette de la liturgie sur la peinture et à l'intérêt accru des artistes pour les œuvres de la Basse Antiquité. Seulement, dans notre cas, ces pénétrations ne se manifestent pas aussi simplement qu'on voudrait souvent le croire en établissant deux équations: la liturgie agit sur l'iconographie et le choix des sujets, les modèles antiques déterminent le style. En ce qui concerne la création des vingt-quatre images nouvelles, constituant l'illustration de l'hymne Acatheste, et de celle qui figure le Stichère de

Noël, ces deux facteurs (liturgie et modèles antiques) en élaborent l'iconographie: ils contribuent à préciser les thèmes retenus par l'illustrateur, et à déterminer la structure des principaux schémas et de leurs diverses variantes.

Paris.

Tania VELMANS.

Addendum: A la veille de la parution de cet article, je prends connaissance des deux articles publiés dans les D.O.P. n° 26. Leurs auteurs, M. G.M. Prohorov et M^{me} V.D. Lihačeva, qui ignorent le manuscrit de l'Escorial, proposent une nouvelle datation pour l'Acatheste de Moscou (Musée Historique, Gr. 429). Nous ne mentionnons que brièvement ce manuscrit (p. 138, n. 40, 41) pour relever son identité iconographique avec l'Acatheste de l'Escorial, et cela en adoptant la datation établie par M. V.N. Lazarev (XV^e siècle). Nous nous proposons de développer le problème des rapports des deux manuscrits dans une étude indépendante.



FIG. 39. — Sucevița, « En toi se réjouit... ».

LES MONUMENTS CHRÉTIENS RUPESTRES DE DEGUM, EN ÉTHIOPIE
(RAPPORT PRÉLIMINAIRE)*

par Claude LEPAGE

L'art chrétien d'Éthiopie conquiert peu à peu sa place dans le champ des recherches archéologiques, historiques et religieuses. Ainsi, les *Cahiers Archéologiques*, qui ont déjà publié plusieurs articles consacrés à l'art décoratif de quelques-uns des plus anciens manuscrits éthiopiens¹, accueillent cette fois une étude relative à des monuments rupestres d'Éthiopie.

Bien que l'architecture chrétienne d'Éthiopie — et notamment les monuments rupestres — soit encore très mal connue, même des spécia-

listes, il nous a paru prématuré de tenter un nouvel effort d'inventaire² ou de synthèse³. Nous avons cru préférable d'essayer d'attirer l'attention des historiens et des archéologues sur ce qu'on peut considérer dès maintenant comme une branche nouvelle de l'art chrétien. Dans cet esprit, il nous a paru utile de faire connaître sans tarder un étonnant ensemble de sanctuaires chrétiens rupestres que nous avons eu la possibilité de remarquer et d'étudier au cours d'une récente mission en Éthiopie⁴. Ce

* Les photos des fig. 8, 9 et 17 sont de Kebede Bogale, Institut Éthiopien d'Archéologie (Addis-Ababa); les autres sont de Claude Lepage. Les plans sont de Jean Gire à l'exception de celui de Degum B, relevé par Claude Lepage.

1. Jules LEROY, *L'évangélaire éthiopien du couvent d'Abba Garima et ses attaches avec l'ancien art chrétien de Syrie*, dans *Cahiers Archéol.*, XI, 1960, p. 131-143; du même auteur, *Rech. sur la tradition iconogr. des Canons d'Eusèbe en Éthiopie*, *ibidem*, XII, 1961, p. 173-204; voir aussi une troisième étude de J. LEROY, *Un nouvel évangélaire illustré éthiopien du monastère d'Abba Garima*, dans *Synthronon* (Rec. d'études en l'honn. de M. André GRABAR, publ. par la Bibl. des Cahiers Archéol.), Paris, 1968, p. 55-87; il n'est pas possible de donner ici une bibliographie de la peinture chrétienne d'Éthiopie, on la trouvera dans: Jules LEROY, *La pittura etiopica*, Milan, 1963 (éd. angl., Londres, 1967) et dans E. HAMMERSCHMIDT und O. JAEGER, *Illuminierte Aethiopische Handschriften* (Verzeichnis der Orient. Handschriften in Deutschland, Band XV), Wiesbaden, 1968.

2. Les premiers relevés en série de ruines axoumites et d'anciennes églises éthiopiennes sont l'œuvre des archéologues allemands de l'expédition de 1906, cf. D. KRENCKER, E. LITTMANN et TH. VON LUEPKE, *Deutsche Aksum-Expedition*, 4 vol., Berlin, 1913 (cité plus loin D.A.E.), not. vol. II: *Aeltere Denkmäler Nordabessinien*; pour le sud du Tigré et le Lasta, voir not. D.R. BUXTON, *The Christian Antiquities of Northern Ethiopia*, dans *Archaeologia*, XCII, 1947, p. 1-42; A. MONTI DELLA CORTE, *Lalibela*, Rome, 1940 (non vu); pour les plans gravés de L. BIANCHI BARRIVIERA, la seule édition accessible est: *Le chiese monolitiche di Lalibela e altre luoghi del Lasta*, dans *Rassegna di studi etiopici*, vol. XVIII, 1962, p. 5-76 et XIX, 1963, p. 5-94; en dernier lieu: D.R. BUXTON, *The Rock-Hewn and Other Medieval*

Churches of Tigré Province, Ethiopia, dans *Archaeologia*, Londres, CII, 1971, p. 33-100; un répertoire indispensable: Roger SAUTER, *Où en est notre connaissance des églises rupestres d'Éthiopie*, dans *Annales d'Éthiopie*, V, 1963, p. 235-292 (avec bibl. commentée); un autre répert. de Roger SAUTER, *Églises rupestres au Tigré*, est en voie de publication (nous remercions R. Roger Sauter d'avoir eu l'obligeance de nous en communiquer une copie); pour une documentation générale, voy. Georg GERSTER, *Kirchen in Fels*, Stuttgart, 1968 (contient des études rédigées par de nombreux spécialistes) — nous nous référerons à l'édit. franç.: *Art Éthiopien. Églises rupestres*, Paris, 1968 (une édit. all., plus complète est sous presse); deux carnets de voyages sont de précieux répert. pour le travail sur le terrain: O. DALE et E. DALE, *The Rock-Hewn Churches of Tigre*, dans *Ethiopia Observer*, vol. XI, 2, Manchester/Addis-Abebba, 1968, et surtout Ruth PLANT, *Rock-Hewn Churches of the Tigre Province, with Additional Churches by D.R. BUXTON*, *ibidem*, vol. XIII, 3, 1970.

3. En dehors des articles de Buxton et Sauter cités n. 2, voir: U. MONNERET DE VILLARD, *L'origine dei più antichi tipi di chiese abyssine*, dans *Atti dei 3^o congresso di studi coloniali*, Florence, 1937, vol. IV, p. 131-151; A. MORDINI, *L'architecture chrét. dans l'Éthiopie du Moyen Age*, dans *Cahiers d'Études Africaines*, vol. II, 1961, p. 166-171; D.R. BUXTON, *Ethiopian Medieval Architecture, the present state of studies*, dans *Journal of Semitic Studies*, IX, 1964, p. 239-244; tous ces essais de synthèse ont été remis en question par la découverte et l'étude progressive des églises du Tigré, voy. plus loin notes 4, 6 et 7.

4. Il s'agit d'une mission du Centre national de la Recherche scientifique effectuée en mars-avril 1971 dans le cadre de la *Recherche coopérative sur programme n° 230 (Civilisations Éthiopiennes)*. Cette mission constituait la

groupe de monuments constitue un exemple des résultats qui peuvent être attendus d'une exploration et d'une étude systématiques des monuments chrétiens d'Éthiopie. En raison de l'abondance des documents à présenter et des multiples problèmes à résoudre, cet article ne saurait être considéré autrement que comme un rapport préliminaire.

Les monuments que nous avons choisi de présenter offrent l'avantage d'être groupés sur un même site. Ils constituent, à notre avis, les prototypes de très nombreuses églises rupestres d'Éthiopie.

Bien que leur date soit très incertaine (X^e-XIV^e siècle) ils paraissent devoir être rangés, en tout cas, parmi les plus anciens monuments chrétiens d'Éthiopie⁵.

De plus, à côté de leur intérêt propre, ces monuments apportent un témoignage complet et précis sur plusieurs types d'édifices construits très anciens (époque axoumite chrétienne : IV^e-X^e siècle) dont aucun exemplaire ne semble avoir survécu aux destructions du temps et des

deuxième campagne d'inventaire des églises rupestres de la province du Tigré. Une première campagne avait eu lieu en 1970, sans la participation de Claude Lepage, sous la direction de Roger Schneider. Depuis la rédaction de cet article une troisième campagne a eu lieu : elle constituait la deuxième mission en Éthiopie de Claude Lepage. Les principaux résultats des recherches complémentaires effectuées à Degum ont été introduits, dans la mesure du possible, dans cet article alors qu'il était en cours d'impression. Toutes les recherches en Éthiopie se font sous l'égide de l'Administration éthiopienne des Antiquités, en collaboration étroite avec l'Institut éthiopien d'Archéologie (Addis-Ababa) dont plusieurs membres participent à chacune des expéditions : Ato Kebede Bogale, Ato Guebre-Heywot Guebre-Yohannes et M. Jean Gire.

5. A savoir : l'église de Berakit, cf. l'étude que je lui consacre dans *Annales d'Éthiopie*, vol. IX, Addis-Ababa (sous presse) ; l'église de Hawzēn (encore inédite).

6. Vingt-deux monuments ont été relevés au cours de ma mission 1971, tandis que les monuments les plus difficiles d'accès étaient tous visités et relevés au cours de ma dernière mission, au printemps 1972. Ces monuments (au total : 35) feront la matière d'un premier volume de l'*Inventaire des églises rupestres du Tigré* (en préparation).

7. Le mérite en revient surtout au regretté Abba Tewelde-Mehdin Joseph, secrétaire de l'évêque catholique-éthiopien de la mission d'Addigrat (Tigré), qui entreprit une enquête, en partie orale, dans la province du Tigré, avec l'appui de S.A. le Ras Menguecha Seyoum, Gouverneur général du Tigré (ces renseignements sont dus à l'amabilité de MM. R. Sauter et R. Schneider) ; les résultats de l'enquête furent communiqués au monde savant en 1966, voy. Abba TEWELDE-MEHDIN Josief, *Introduction générale aux églises monolithes du Tigré*, dans *Proceedings of the Third International Conference of Ethiopian Studies*, Addis-Ababa, 1966 (parus en 1969). Une carte de situation des monuments fut mise en circulation dès 1966 ; quoiqu'imprécise, elle rends de précieux services aux archéologues.

hommes. Enfin, ces monuments ont fait découvrir l'existence d'une catégorie particulière d'églises rupestres, dont deux autres exemples ont pu être immédiatement reconnus avant la fin de notre mission⁵.

Tous ces monuments m'ont permis d'établir qu'il existait, dans une vallée correspondant à une zone de vie de l'époque axoumite, des églises rupestres qui se distinguaient des autres, creusées au flanc des falaises ou perchées sur des pitons presque inaccessibles, non seulement par leur position géographique, mais par toute une série de caractères propres.

Ces églises de vallée se distinguent, en ne retenant que l'essentiel :

a) par la perfection de leur taille et de leur excavation, à partir d'un modeste mamelon rocheux émergeant à peine au milieu d'une vallée ou d'une plaine ;

b) par la régularité de leur plan et de leur architecture intérieure (l'architecture extérieure est rarement observable) ;

c) par la minutie et la logique avec lesquelles ces monuments rupestres imitent et, même, reproduisent des édifices construits, déjà connus ou reconstituables de toute évidence ;

d) par la prépondérance des éléments axoumites ou chrétiens anciens, dans leur plan et leurs formes architecturales.

Le groupe de monuments rupestres qui constitue l'exemple le plus représentatif de ces églises de vallée, se trouve au cœur de la province du Tigré, à une centaine de kilomètres, à vol d'oiseau, au sud-est d'Axoum, l'ancienne capitale. Le site fait partie d'un petit village qui porte le nom de Degūm. Il est situé à proximité immédiate de la piste qui vient de la grand route nord-sud, entre Addigrat et Quehā, et conduit vers la bourgade de Hawzēn, après avoir longé le massif du Gar'āltā, dont presque chaque piton cache dans ses replis rocheux une ou plusieurs églises rupestres⁶.

L'existence de ces églises, comme celle des monuments de Degum ou des autres églises rupestres du Tigré, n'a été révélée qu'au cours des toutes dernières années⁷.

Avant notre passage, le site de Degum avait déjà reçu la visite de plusieurs voyageurs et historiens d'art européens en quête d'églises rupestres, mais ceux-ci ne semblent avoir accordé à ces monuments qu'une attention limitée. En tout cas, seules quelques photos ont été

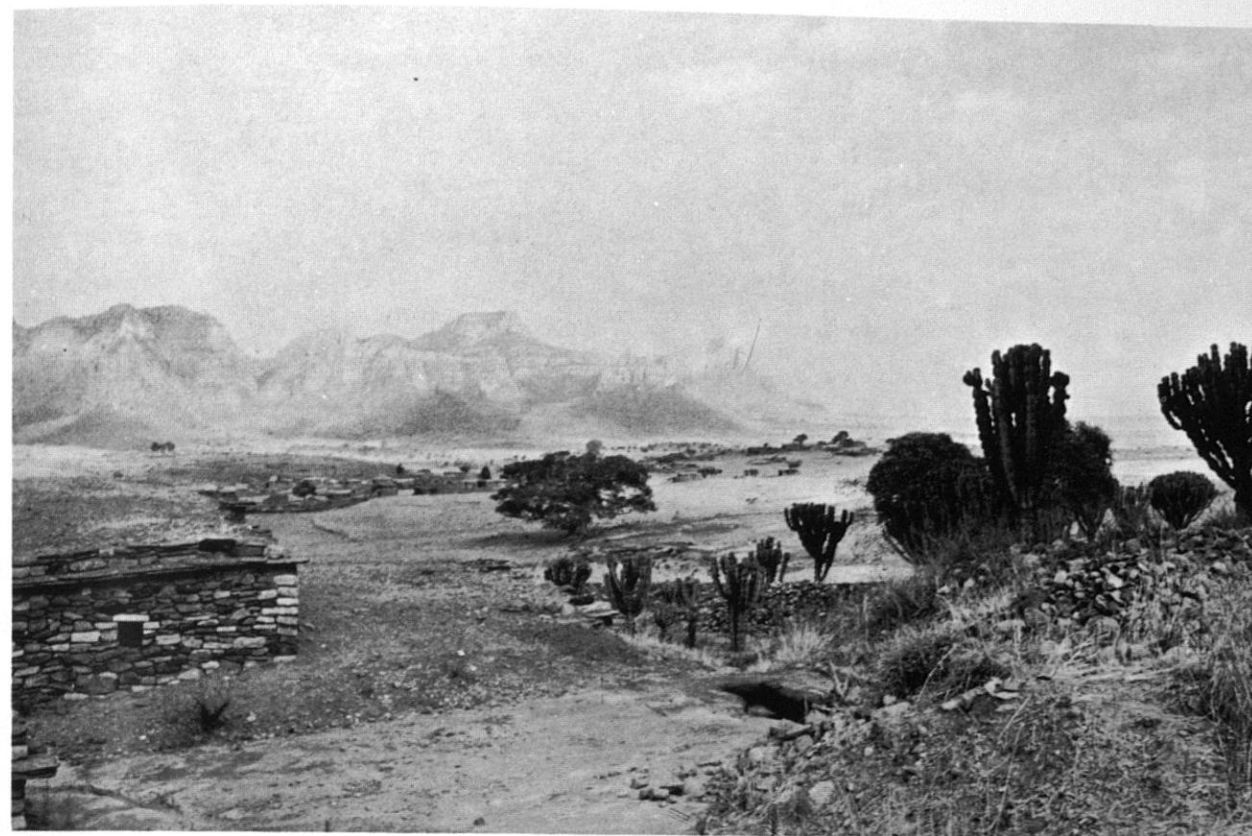


FIG. 1. — Vue générale depuis l'Est de l'hypogée B.

publiées⁸ et aucune exploration sérieuse du site ne semble avoir été entreprise. En effet, il nous a été possible d'y découvrir l'existence, d'une part, d'un vaste tombeau souterrain s'ouvrant à l'intérieur d'un monument rupestre et, d'autre part, d'une cuve baptismale creusée dans le rocher, à l'air libre, presque au-dessus de l'un des monuments rupestres. Du fait de leur taille à même le roc, tous deux ont été retrouvés en parfait état.

DESCRIPTION GÉNÉRALE DU SITE (fig. 1)

À quelques centaines de mètres des habitations du village actuel de Degum se développe un modeste mamelon rocheux que le voyageur remarque à peine, même à faible distance. Cette proéminence est entourée d'un petit mur de pierres sèches servant d'enceinte à l'église du village, qui porte le nom de Degum Sellasie⁹. Cette église se présente extérieurement comme une banale construction de moellons à toit plat recouvert de terre, de construction relativement

récente. Mais cette bâtisse apparemment sans intérêt dissimule les entrées de deux monuments rupestres creusés dans le mamelon rocheux auquel elle est appuyée. Chacun des monuments rupestres est composé de plusieurs salles disposées en enfilade qui sont incorporées dans l'église

8. Mention du site par Ivy PEARCE, *Pearce's Pilgrimage...*, dans *Ethiopia Observer*, XI, n° 2, 1968, p. 87 (descript. somm.) ; trois photos et une douzaine de lignes de comm. dans GERSTER, *Art éth.*, p. 126, fig. 97 (plan inexact de l'hypogée A), pl. 162-4 ; J. LEROY, dans W.F. VOLBACH - J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Byzanz (Propyläen Kunstgesch.*, Bd 3), Berlin, 1968, notice p. 370, pl. 432 (vue int. de l'hypogée A) : le site est nommé, par erreur, *Dagār* ; le site a été visité par O. et E. DALE, cf. *The Ethiopia Observer*, vol. XI, n° 2, 1968, p. 124, puis R. PLANT, dans *Ethiopia Observer*, vol. XIII, n° 3, 1970, p. 197 (plan incomplet, mais les trois hypogées sont signalés ; D.R. BUXTON, *Rock-hewn churches... of Tigre*, dans *Archaeologia*, CII, 1971, p. 56-57, pl. XXVII, b, c (seul l'hypogée A est mentionné).

9. Sellasie signifie Trinité ; le *tābot* correspondant à cette dignité est certainement le plus ancien de l'église, qui en possède un autre dédié à *Māryām* ; enfin, d'après les vieillards du village, l'hypogée désaffectée possédait autrefois un *tābot* consacré à *Giyorgis* (saint Georges), au temps où il était encore utilisé comme église — selon eux —, il y a quarante ans environ.



FIG. 2. — Degum A, façade occidentale.

actuelle. Les pièces les plus profondes de l'enfilade sud lui servent de *maqdas*¹⁰ et sont, de ce fait, interdites aux laïcs. C'est dans l'avant-dernière salle de l'enfilade nord qu'a été découverte, cachée par des dalles, l'entrée de l'escalier qui descendait au tombeau rupestre. Quant à la piscine baptismale, elle a été dégagée de la terre et des pierres qui la dissimulaient en partie aux regards, à l'extérieur de ces deux monuments rupestres, à quelques mètres au nord-est de l'église, au sommet du mamelon.

10. De nos jours, et depuis une date indéterminée, les églises d'Éthiopie sont divisées en trois parties par des murs ou des rideaux : 1) le *maqdas* qui contient le meuble-armoire servant d'autel (*manbara tābot*) constitue le sanctuaire proprement dit ou Saint des Saints ; 2) le *qeddest* semble une sorte de *presbyterium* réservé aux prêtres et diacres non officiant ; ce serait également le lieu de distribution de l'Eucharistie aux fidèles ; 3) le *qenē māhlēt* qui étymologiquement correspond à une sorte de chœur, puisque les deux mots qui forment son nom désignent des chants sacrés, est la seule partie de l'église qui soit sous certaines conditions accessible aux fidèles (les hommes au nord, les femmes au sud) ; sa partie occidentale est réservée aux chantres, aux *dabbara* et à différents dignitaires. Dans les églises plus ou moins basilicales ou « rectangulaires » (c'est le cas des églises dites médiévales), le *maqdas* est à l'est

Les voyageurs précédents avaient surtout prêté attention à un autre monument rupestre, d'accès libre, situé dans la zone nord de l'enceinte, à quelques dizaines de mètres de l'église. Ce troisième monument, aujourd'hui désaffecté et à l'état d'abandon, est également composé de plusieurs salles creusées dans le rocher ; à l'extérieur, on remarque de nombreux vestiges d'aménagements divers, qui paraissent n'avoir été qu'en partie rupestres.

En résumé, le site de Degum recèle, creusés

et le *qenē māhlēt* à l'Ouest ; dans les églises rondes, les plus répandues actuellement, surtout dans le sud du pays, le *maqdas* est au centre et le *qenē māhlēt* correspond à la galerie périphérique ; mais il existe d'autres types de division, notamment des églises « rectangulaires » à *maqdas* central. En fait, l'information concernant le rôle de ces divisions — et leur origine — est encore très incomplète et incertaine ; seule la division des églises rondes a fait l'objet d'une étude : Marcel GRIAULE, *La disposition de l'assistance à l'office abyssin*, dans *Journal de la Société des Africanistes*, IV, fasc. 2, Paris, 1934, p. 273-278 ; quelques précisions sur les églises anciennes sont apportées par E. HAMMER-SCHMIDT, *Die äthiopische Kirche*, dans *Symbolik der Religionen*, Band X, Stuttgart, 1962, p. 215-216 ; sur l'origine judaïque de ces divisions, voir surtout E. ULLENDORF, *Hebraic-Jewish Elements in Abyssinian (Monophysite) Christianity*, dans *Journal of Semitic Studies*, I, 1956, p. 216-256.

à quelques mètres l'un de l'autre dans une même croupe rocheuse : 1) un monument A, légèrement isolé, de fonction incertaine, probablement un tombeau ou une église ; 2) un monument B qui doit avoir été une église rupestre ; 3) un monument C que le tombeau creusé en sous-sol permet de considérer comme une chapelle funéraire ; 4) un baptistère (fig. 1, au centre) dont il ne subsiste que la piscine baptismale, creusée dans le roc.

I. DEGUM, HYPOGÉE A.

La nature exacte de ce remarquable monument (fig. 2), aujourd'hui à l'état d'abandon, restera incertaine. S'agit-il d'un monument chrétien ? Les habitants du village affirment qu'il a servi d'église, « autrefois ». De fait, l'orientation est-ouest de l'axe principal de ce monument dont l'entrée est à l'ouest, incite à le considérer comme un monument chrétien. La présence d'une croix (fig. 3), très anciennement sculptée dans le rocher, à peu près au-dessus de l'entrée, parle également en faveur d'une origine chrétienne.

Ce qui apparaît plus clairement, c'est qu'il s'agit d'un monument rupestre dont l'intérieur et la façade reproduisent, avec une exactitude exceptionnelle, tous les éléments d'un édifice construit. L'imitation réside à la fois dans la forme et dans la fonction des différents éléments sans que l'on puisse déceler dans ce parti pris la moindre anomalie. Ce phénomène ne s'observe avec autant de rigueur dans aucune autre église rupestre d'Éthiopie : même à Lālibelā, une part d'arbitraire se remarque, plus ou moins évidente, dans certains éléments pseudo-architectoniques des églises les plus soignées¹¹.

Au contraire, à Degum, tous les éléments architecturaux du monument A sont empruntés, tant pour leur forme que pour leur fonction, à un modèle construit selon une technique tout à fait claire et un style parfaitement homogène. Bien plus, tous les éléments que l'on peut isoler dans l'architecture intérieure du monument et même — nous essaierons de le démontrer — dans l'architecture de sa façade, sont réputés pour caractériser les monuments axoumites. Mais, il semble que nous soyons, exceptionnellement, moins en face d'un ensemble de survivances liées à une tradition particulièrement forte, qu'en présence d'une copie directe

et réfléchie d'un monument dont la construction ne devait pas avoir cessé depuis longtemps.

L'analyse des éléments intérieurs représentant la technique ou le style axoumite est aisée ; on note :

a) les piliers carrés à base cubique et arêtes abattues (fig. 4) : des piliers de ce type se rencontrent dans les ruines des plus anciens édifices



FIG. 3. — Degum A, croix sculptée.

axoumites¹² ; quelques-uns, de taille différente, ont été remployés à Dabra Damo¹³ ; d'autres imitations dans le roc de ce type de piliers sont déjà connues¹⁴, mais ici, on observe pour la première fois des piliers légèrement engagés ;

b) les chapiteaux à trois degrés (fig. 7) : il s'agit d'un type de chapiteau, spécifiquement axoumite, dont les exemples ont été retrouvés

11. Consoles sans utilité ; plafonds et voûtes de structure incertaine ; éléments architecturaux transformés en éléments décoratifs, etc.

12. A. Kaskase, Tokonda, Kohaito, Axoum, etc., cf. *D.A.E.*, II, fig. 218, 301, 303, 321, 322, pl. XXII ; voir aussi les différents sites axoumites ou post-axoumites du Tigré, reconnus par les expéditions de l'Institut Éthiopien d'Archéologie, cf. *Annales d'Éthiopie*, III, 1959, pl. XLVIII-XLI, L, b ; IV, 1961, p. 21 ; V, 1963, pl. II ; VI, 1965, pl. IV, D ; VIII, fig. 17 et 18, p. 35 et 37.

13. *D.A.E.*, II, pl. XXIV, C, E, à rapprocher par leur décor des piliers de l'église rupestre d'Addi Qašo, cf. BUXTON, *Rock-hewn churches of Tigre*, pl. XXI, a.

14. Les imitations de piliers de section carré sont abondantes, mais les exemples soignés de piliers à arêtes biseautées identiques à ceux de Degum sont rares : Abrehā Ašbehā, Čerqos Wegro, Mikā'el Amba, Dabra Salām (?), cf. GERSTER, *Art éthiopien*, pl. 171-174, 179-181 ; BUXTON, *Rock-hewn churches... of Tigre*, pl. XXII, XXIII, XXIV, XXVI, XXXIV.

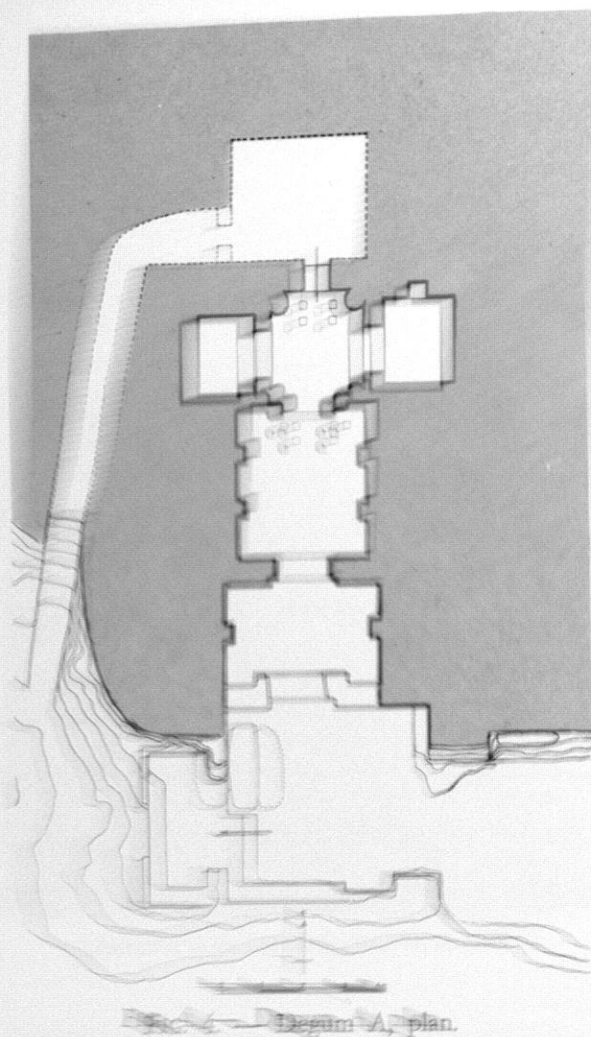


FIG. 5. — Degum A, coupe longitudinale.

presque systématiquement en même temps que les piliers du type décrit précédemment¹⁵ ; il ne se rencontre que dans quelques grandes églises rupestres présentant d'importants signes d'ancienneté¹⁶ ;

c) l'embrasure à bâti de bois des portes et de la fenêtre (fig. 2) : les poutres de bois ont disparu, mais leur forme et leur disposition sont faciles à reconstituer grâce aux logements creusés dans la pierre pour les recevoir ; cet élément du style axoumite est le plus banal : on le rencontre presque dans toutes les églises d'Éthiopie.

L'analyse de la façade du monument est plus délicate :

a) la façade rupestre à rentrant et saillants (fig. 2) : si l'on se limite au monument tel qu'il est aujourd'hui, sa façade apparaît comme taillée entièrement dans le rocher et l'on note que cette paroi de pierre présente un rentrant au niveau de la porte ou, si l'on veut, un saillant de chaque côté de cette porte : nous avons là

15. Ce type de chapiteau se rencontre en même temps que la plupart des piliers du type II.
16. Abrehi Assefa, *Mak'ab' Amm. et Buxton, Rock-hewn churches of Tegra*, pl. XXV et XXVI, 2.

le profil caractéristique d'un extérieur d'édifice axoumite¹⁷ ;

b) la façade semi-rupestre (fig. 2) : en réa-

n'avons aucun témoignage de ces poutres transversales dont les mortaises n'ont pas subsisté puisqu'elles étaient normalement creusées dans

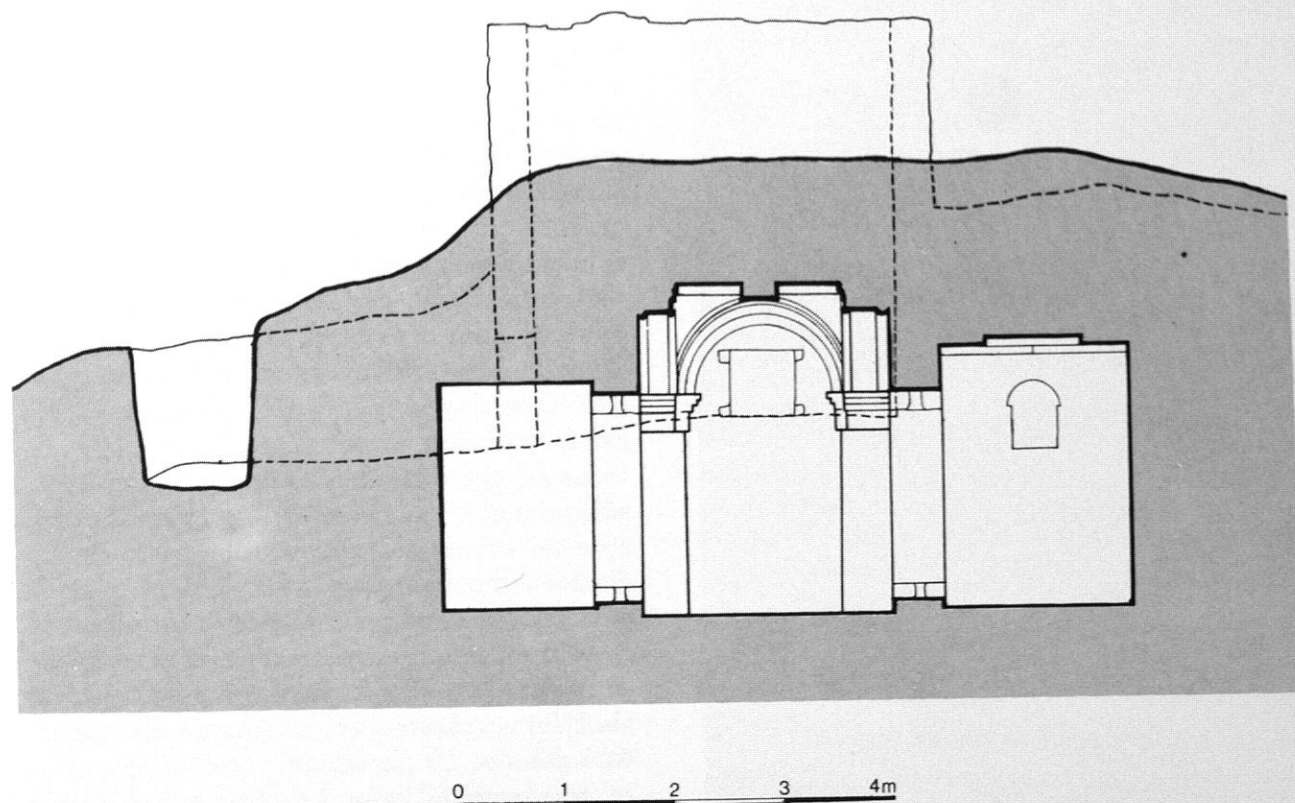


FIG. 6. — Degum A, coupe transversale.

lité, cette façade rupestre était cachée par une toiture qui recouvrait le vestibule semi-rupestre, ouvert à l'air libre, et il existait un mur à l'ouest, en partie construit, en partie rupestre. Cette dernière partie, constituée d'un soubassement réservé dans le sol rocheux, s'est seule conservée. La partie construite a disparu, mais les mortaises, dans lesquelles venaient se loger les poutres horizontales qui servaient d'armature à l'appareil, ont, elles, subsisté : elles apparaissent, alignées deux par deux, au-dessus du soubassement rocheux. Ce mur de façade était donc construit selon la technique axoumite qui, on le sait, consiste à renforcer un mur de moellons ou de pierres de taille par un bâti fait de poutres horizontales et parallèles étayées par d'autres poutres ou rondins plus petits, placés transversalement et dépassant légèrement à l'extérieur formant ainsi le « décor » appelé « têtes de singes », qui caractérise déjà les stèles antiques d'Axoum¹⁸. Certes, à Degum, nous

le bois des poutres longitudinales¹⁹. Néanmoins, l'importance accordée au bâti de bois (cf. les dimensions des mortaises des poutres longitudinales) permet de supposer que ce mur de façade était appareillé selon une technique dont les rares exemples conservés ont été découverts à

17. Comparer avec les plans d'édifices axoumites, cf. D.A.E., II, plans rassemblés fig. 217 et fig. 330, voir aussi fig. 247, 284, 250, 253, 256-8, 260, 278, etc. ; parmi les édifices dégagés à Matarā par F. ANFRAY, voir not. Matarā D, cf. *Ann. d'Éthiopie*, VI, 1965, p. 65 et s., pl. XLIII et s. ; après les dégagements effectués à l'Est de Degum A au cours de notre mission 1972, il est possible d'affirmer que le mur oriental, où s'ouvre la petite fenêtre donnant à l'intérieur de la salle-baldaquin, a également été taillé avec un rentrant placé entre deux saillants, mais le travail est beaucoup moins soigné, ce qui suggère l'idée d'une transformation tardive, difficile à admettre (voy. fig. 26).

18. Voir D.A.E., II, pl. II-X ; GERSTER, *Art éthiopien*, pl. 11-14.

19. Sur la technique des murs axoumites, voir : D.A.E., II, p. 7-10 ; Derek MATTHEWS, *The Restoration of the Monastery Church of Dabra Damo*, dans *Antiquity*, XXIII, 1949, p. 188-200, ou *The Builder*, n° 5607, 4 août 1950 ; BUXTON, dans GERSTER, *Art éthiopien*, p. 53-4.



FIG. 7. — Degum A, salle principale.

Dabra Damo²⁰, Baraknaha²¹ et, sans poutres transversales, à Imrehanna Christos²² — édifice que l'on s'accorde à dater de l'époque du roi éponyme (XII^e siècle).

Le réalisme architectural du monument A

20. D.A.E., II, p. 174 et s., fig. 347; MATTHEWS et MORDINI, *The Monastery of Debra Damo, Ethiopia*, dans *Archaeologia*, XCVII, 1959, p. 9-10, fig. 12, 13, pl. II, III; GERSTER, *Art éthiopien*, pl. 17-18.

21. Antonio MORDINI, *La chiesa di Baraknaha nello Scimezana, dans Annales d'Éthiopie*, IV, 1961, p. 131-4, pl. XL-LIII; même technique à Dabra Libanos de Ham, photographie dans J. DORESSE, *Empire du Prêtre-Jean*, I, Paris, 1957, pl. face p. 224; ainsi qu'à Dabra Salam, etc.

22. A.A. MONTI DELLA CORTE, *Un gioiello archeologico fra le montagne del Lasta: Imrahanna Christos*, dans *Bollettino della R. Soc. geogr. ital.*, s. VII, vol. V, fasc. 6, Rome, 1940, p. 363-368, 2 pl.; GERSTER, *Art éthiopien*, pl. 106 et 109; cf. aussi les relevés de E. ZECCHIA gravés par L. BIANCHI BARRIVIERA, dans *Rassegna di studi etiopici*, XIX, 1963, pl. 55.

est encore accentué par la perfection de tous les détails : moulures, embrasure des portes, chapiteaux et, surtout, par la précision des différents plafonnages des salles rupestres. Les dispositifs sont si clairs qu'on imagine sans peine une construction réelle, en bois et en pierre, à la place du pastiche rupestre. Un tel édifice a-t-il existé ? Il n'est pas déraisonnable de le penser. Le monument de Degum nous fournit un témoignage sur l'intérieur des édifices axoumites et sur leurs superstructures.

Nous allons examiner avec attention ces différentes salles rupestres, parfaitement conservées, en raison de leur intérêt propre, mais aussi parce qu'elles seront reproduites, à quelques détails près, par le monument B et, avec quelques simplifications dans le plan et le décor, par le monument C.

1. *Le vestibule semi-rupestre* : cette salle, aujourd'hui à l'air libre, utilise comme paroi, au nord et au sud, des pans obliques taillés dans le rocher ; ces parois se prolongeaient peut-être vers le haut par un mur construit dont l'armature de bois et les moellons s'accrochaient au rocher grâce aux redans encore visibles. Un élégant pilastre a été soigneusement réservé dans chacune de ces parois.

Ce vestibule, nous l'avons annoncé, était certainement couvert d'une toiture en bois dont les poutres maîtresses venaient s'appuyer sur les différents pilastres et sur le large méplat aménagé tout au long de la façade rupestre. L'existence de cette toiture est également attestée par les vestiges du mur ouest, semi-rupestre, ainsi que par la trace d'une porte à encadrement de bois dans le soubassement de pierre du même mur ouest. Enfin, on peut aussi invoquer le fait que cette salle présente, de même que la suivante, couverte, les traces d'un dallage.

Le mur ouest que nous avons proposé de reconstituer avec son armature de poutres longitudinales (attestées) et ses ancrs transversales (fort probables), s'ouvrait au milieu d'une porte située dans l'axe du monument rupestre. S'il existait des fenêtres de part et d'autre de cette porte, celles-ci ne pouvaient qu'être de dimensions très réduites. Il en résulte que le vestibule, fermé par son toit, et l'ensemble des salles souterraines ne recevaient que peu de lumière de l'extérieur, puisqu'en plus de ces fenêtres, fort hypothétiques, il n'existait qu'une autre ouverture, minuscule, à l'est. Cette recherche de

l'obscurité²³ semble avoir été volontaire ; elle est peut-être liée à la copie, rupestre, d'un monument construit et pourrait inciter à considérer le monument comme un tombeau. Les dimensions extrêmement réduites des salles souterraines sont également en faveur d'une telle hypothèse.

2. *La salle au plafond à caissons* (fig. 7-8) : à l'inverse du vestibule, cette salle est plus profonde que large. Elle est entièrement rupestre. On retrouve sur les parois nord et sud des pilastres identiques à ceux du vestibule ; mais ici la longueur des parois a permis de placer deux pilastres au lieu d'un sur chaque paroi ; ces pilastres sont réservés dans le roc avec une précision de taille et une sensibilité marquée pour les proportions et les intervalles. Ceci témoigne plus d'un art encore vivant que d'une simple tradition, si forte fût-elle. De plus, ces pilastres ont une existence « logique » : ils « supportent » les poutres du plafond, également imitées en relief dans le rocher. Ce plafond évoque avec précision une couverture de bois tripartite avec caissons dans les zones latérales, le long des parois nord et sud. Chaque caisson résulte de l'intervalle subsistant après deux étages de solives placées en oblique dans les angles de deux carrés successifs. Ce schéma se retrouve sous toutes sortes de variantes décoratives dans de nombreuses églises rupestres²⁴ et le procédé de construction a persisté jusqu'à nos jours dans les toitures de bois. Mais dans aucune église rupestre il n'avait été reproduit avec une telle précision.

Une encoche apparaît au centre de chaque

caisson ainsi que dans la zone centrale du plafond dépourvue de tout décor sculpté. Ces encoches²⁵ ont dû servir à fixer des éléments décoratifs : soit des panneaux de bois sculptés comme ceux retrouvés dans de très anciennes églises construites (celle du monastère de Dabra Damo²⁶ ou celle, détruite depuis peu, d'Asmara²⁷) ; soit peut-être des appliques de bronze

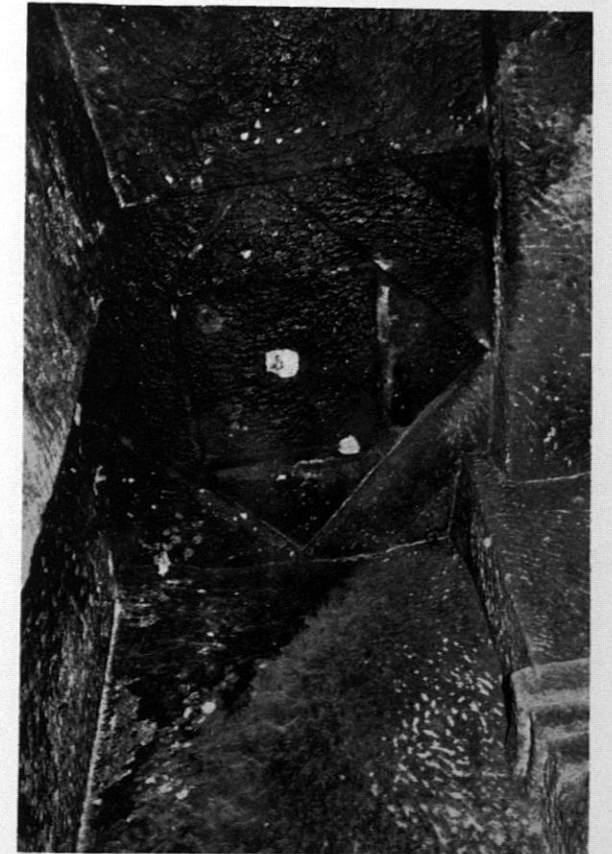


FIG. 8. — Degum A, caisson de la salle principale.

23. R. SAUTER, dans *Rassegna di studi etiopici*, XXIII, 1967-1968, p. 231, envisage un lien entre l'édification du *maqdas* au centre des églises et « l'accroissement de la place accordée à l'obscurité, aux mystères et aux prêtres, et à la diminution correspondante de la place offerte aux laïques, à la lumière et aux œuvres d'art » ; c'est, à mon avis, une direction de recherche à ne pas négliger et dont il faudrait déterminer les motifs philosophiques et théologiques.

24. Ex. : à Dabra Sion, Addi Qašo, Ma'iquidi, etc., cf. BUXTON, *Rock-hewn churches... of Tigre*, pl. XXI, c; XXVIII, c; XXXIV, b... ; exemple prototype dans le premier vestibule de la grande église de Dabra Damo, cf. MATTHEWS et MORINI, *art. cité*, dans : *Archaeologia*, XCVII, 1959, VII, c; selon J. DORESSE, *Empire du Prêtre-Jean*, I, p. 235 ; II, p. 69 : cette technique de plafond en bois a peut-être été apportée en Éthiopie par des Syro-mésopotamiens ou des Arméniens, car J. HACKIN, *L'œuvre de la Délégation française en Afghanistan (1922-1932)*, Tokyo, 1933, p. 26-27, « signale l'existence de tels plafonds en bois

depuis l'Arménie jusqu'à l'Hindou-kouch » ; selon M. DORESSE, *ouvr. cité*, I, p. 235, cette technique aurait pénétré en Éthiopie « vers le XII^e siècle, au temps des rois Zagoué » ; cette hypothèse, si on l'admet, a d'importantes conséquences pour la chronologie des églises éthiopiennes, notamment pour Degum où ce plafonnage est imité dans le rocher avec une précision exceptionnelle.

25. Il est curieux d'observer des encoches identiques sur la plupart des stèles d'Axoum, cf. D.A.E., II, fig. 26 et 33, et pl. II-IV ; l'objection qui veut que deux trous de fixation se ressemblent suffit-elle à rendre inutile cette comparaison ?

26. Cf. D.A.E., II, fig. 374, p. 183 ; A. MORDINI, *Un soffitto del secondo vestibolo dell'enda abuna Aragawi in Dabra Damo*, dans *Rass. di studi etiopici*, VI, 1947 ; GERSTER, *Art éthiopien*, fig. 35 et pl. 19-27.

27. D.A.E., II, fig. 422, p. 197 ; et surtout la minutieuse étude de Roger SAUTER, *L'arc et les panneaux sculptés de la vieille église d'Asmara*, dans *Rass. di studi etiopici*, XXIII, 1967-1968, p. 220-231, fig. 7-41.

du genre de celles retrouvées dans les ruines d'un édifice chrétien de l'époque axoumite, à Matara²⁸.



Fig. 9. — Degum A, angle nord-est de la salle baldaquin.

28. Voir F. ANFRAY et G. ANNEQUIN, *Matara...*, dans *Annales d'Éthiopie*, VI, 1965, p. 67 et pl. LXVIII, 4; ce n'est qu'une hypothèse: on pourrait penser aussi à des polykandila, soit en bronze, cf. même ouvr., p. 67 et pl. LXVIII, 7, soit en bois, cf. MATTHEWS et MORDINI, *The Monastery of Debra Damo*, fig. 21, 6.

29. BUXTON, *The Christian Antiquities of...*, pl. II, a (poutre du plafond à caissons) et pl. II, d (photo particulièrement précieuse puisqu'elle représente l'un des arcs de bois de l'ancien plafond, remplacé depuis peu par un toit de planches et de terre); la moulure s'aperçoit clairement sur la photo de MATTHEWS et MORDINI, *The Monastery of Debra Damo*, pl. VII, d.

30. Excellente photo de GERSTER, *Art éthiopien*, pl. 50: cette moulure parcourt toute la longueur des corniches et des frontons; les autres monuments de Lalibela offrent surtout une moulure plate, divisée en trois bandeaux par deux rainures.

31. BUXTON a même essayé de préciser de quel édifice il s'agissait: l'antique cathédrale Sainte-Marie de Sion d'Axoum, édifice païen transformé en église au IV^e siècle et détruit seulement au XVI^e siècle, cf. *Christian antiquities...*, p. 28-29, et *Rock-hewn churches... of Tigre*, p. 88.

32. Pour BUXTON, *Rock-hewn churches... of Tigre*, p. 57: « such arrangements are absolutely non Aksumite and the archaic impression first given is therefore illusory ».

La paroi Est de cette salle est percée d'une belle arcade surmontée d'une sorte de fronton. Ce dernier élément est tout à fait nouveau: il est à ajouter au vocabulaire des architectes axoumites, même s'il ne s'agit dans notre monument que d'une survivance. L'arcade, de plein cintre, s'appuie sur deux chapiteaux à trois degrés surmontant deux piliers à section carrée, arêtes abattues et base cubique, répliques particulièrement exactes des piliers monolithiques des édifices axoumites. L'archivolte est sculptée d'une double moulure plate que l'on retrouve, avec ses deux ressauts successifs, au sommet des poutres du plafond. Il est intéressant d'observer une moulure identique au sommet des poutres véritables du vestibule à plafond plat à caissons de l'église construite de Dabra Damo²⁹, ce qui prouve une fois de plus l'authenticité des détails du monument de Degum. Ce type de moulure n'apparaît pas dans les autres églises rupestres, sauf dans la grande et originale église monolithique de Madhane Alem³⁰, à Lalibela, qui imite certainement un type d'édifice axoumite³¹.

3. La « salle-baldaquin » (fig. 9): nous appellerons ainsi la salle orientale, de plan presque carré, car elle donne l'impression d'un baldaquin de pierre, du fait de l'existence de quatre colonnes engagées partiellement dans les murs aux quatre angles de la pièce, et de leur jonction par des archivoltes moulurées retombant sur les chapiteaux des colonnes. Seul, le plafond, horizontal et non pas concave, limite la ressemblance de cette salle avec un *baldaquin-ciborium*.

Les chapiteaux sont d'un style insolite, car sous le chapiteau à degrés, de pur type axoumite, apparaît une sorte de « gaine » cylindrique engendré par un élargissement de la colonne; on pourrait sans doute en découvrir le prototype, sinon dans l'art axoumite³², dans l'art méroïtique ou pharaonique?

Le mur oriental de cette salle-baldaquin est percée d'une petite fenêtre carrée dont le cadre de bois a disparu, mais peut être reconstitué grâce aux logements des poutres taillés dans le roc. Cette fenêtre communique avec une excavation creusée à l'extérieur de l'hypogée et que nous décrirons plus loin. Cette fenêtre n'avait certainement pas pour seul rôle d'éclairer et d'aérer le fond de l'hypogée, comme le prouve l'existence d'une tranchée d'accès à l'excavation sur laquelle s'ouvre cette fenêtre. Nous aurons

l'occasion ultérieurement d'émettre plusieurs hypothèses à propos de cette fenêtre, de l'excavation sur laquelle elle s'ouvre et de la tranchée conduisant à cette excavation.

Le toit rocheux de la salle-baldaquin reproduit avec précision un plafond de bois horizontal supporté par deux poutres qui se croisent perpendiculairement en se chevauchant. Le milieu de la poutre inférieure et des espaces déterminés par la croisée sont creusés en leur milieu d'une encoche carrée identique à celles du plafond de la salle voisine; il s'agit là aussi du logement d'une fixation d'applique décorative ou d'un *polykandilon*.

Ce pseudo-plafonnage mérite une attention particulière, car il est unique en Éthiopie et constitue certainement le prototype de divers décors cruciformes peints³³ ou sculptés³⁴ sur des plafonds d'églises rupestres. Les motifs analogues d'églises rupestres de Cappadoce ont peut-être aussi une origine en partie architecturale³⁵.

Par sa situation dans le plan de l'hypogée, cette salle-baldaquin correspond au *maqdas* à coupole des églises « médiévales » d'Éthiopie, par exemple celles de Lalibela. A-t-elle autrefois servi de sanctuaire? En tout cas, deux autres éléments semblent confirmer le rôle prépondérant de cette salle: d'une part, la surélévation du sol; d'autre part, les traces laissées dans ce sol par les quatre pieds d'un meuble liturgique disparu.

Ce meuble était-il un autel? Ce n'est pas obligatoire. Certes, la forme des trous conviendrait parfaitement aux pieds carrés des seuls autels sûrement anciens que l'on connaisse: ceux réservés dans le roc à l'intérieur de l'intéressante chapelle Selläsiē, à Lalibela³⁶. Un détail s'oppose, dans une certaine mesure, à l'hypothèse d'un autel: les trous les plus proches du mur Est n'en sont éloignés que de 0,32 m, ce qui implique que le meuble était fort près du mur; il était donc difficile et même impossible de circuler entre ce meuble et le mur est: or, la liturgie éthiopienne comprend (mais depuis une date indéterminée) une danse que le prêtre accomplit en tournant autour de l'autel, en rappel de la danse de David autour de l'Arche. Quel que soit le type d'autel que l'on choisisse, celui-ci a toujours une forme carrée³⁷; or, les quatre trous ayant servi de logement aux pieds du meuble disparu forment un rectangle (0,72 m

× 0,55 m): il est donc plus logique de penser à un meuble rectangulaire, de préférence à un reliquaire en bois (la distance entre les colonnes ne permet pas au meuble de dépasser 1,40 m en longueur)³⁸.

Dans l'hypothèse d'un reliquaire, le rôle de la petite fenêtre n'aurait-il pas été celui d'une *fenestella* permettant d'apercevoir de l'extérieur le reliquaire? On comprendrait alors l'existence du « fossé » taillé dans le roc: il permettait aux fidèles d'accéder, en cortège, et sans difficulté physique, à l'excavation et à la petite fenêtre du fond de l'hypogée-martyrium. En faveur de cette hypothèse, il faut citer une tradition encore vivante, selon laquelle notre monument serait le tombeau de Kaleb³⁹.

Que ce meuble ait été un autel ou un reliquaire, il convient d'insister sur la structure en baldaquin de cette salle que l'on trouvera, presque identique, dans l'hypogée sud de Degum. Cette « salle-baldaquin » n'apparaît qu'à Degum. Tout au plus pourrait-on déceler, dans trois églises rupestres (par ailleurs étroitement apparentées, à notre avis — nous y reviendrons —, à Degum): Abrahā Aṣbahā, Čerqos Weqro, Mikā'el Ambā, un baldaquin qui ne constitue pas une salle, mais seulement la travée d'une nef, au centre d'un plan à croix inscrite: ce baldaquin est donc ouvert sur les quatre côtés, mais son plafond est horizontal, avec croisée de poutres, comme à Degum, sauf que dans ces

33. Église de Māryām, à Lalibela, cf. GERSTER, *Art éth.*, pl. 56; exemple inédit à Dabra Šyon (Ger'altā).

34. Abrahā Aṣbahā, Čerqos Weqro, Mikā'el ambā, endā Māryām Weqro de l'ambā Sānāyt, Addi Qašo, bēta Giyorgis, cf. GERSTER, *Art éth.*, pl. 92, 158, 167-8, 173, 177; BUXTON, *Rock-hewn churches... of Tigre*, pl. XXI, a; XXII, c; XXIV, a; XXXII, c.

35. Voy. N. et M. THIERRY, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1963, pl. 27; 36, a; 63, a, avec (note 68, p. 132) les ex. de l'ouvr. de Jerphanion. En Cappadoce, cette composition cruciforme décorative emprunte plusieurs de ses détails à l'orfèvrerie, cette tendance est encore plus nette dans une église rupestre de Sicile, cf. P. ORSI, *Sicilia Byzantina*, Tivoli, 1942, pl. V.

36. Meilleurs documents: GERSTER, *Art éth.*, pl. 76.

37. Exception faite de certains petits « autels portatifs » (?) cruciformes en bois, dont l'un est reproduit par GERSTER, *Art éth.*, fig. 72, p. 107.

38. Ces dimensions sont celles des petits sarcophages-reliquaires des églises syriennes du V^e et du VI^e siècle, cf. J. LASSUS, *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, Paris, 1947, not. 167, 170.

39. Les attributions traditionnelles des monuments aux souverains axoumites du VI^e siècle relèvent dans certains cas du même processus qui faisait attribuer toutes les églises byzantines à Constantin.

trois monuments le motif est autant décoratif et symbolique qu'architectural⁴⁰.

Cette salle-baldaquin n'est certainement pas une invention du maître d'œuvre de Degum. Ne pourrait-on y voir un reflet des mausolées hellénistiques, parvenu en Éthiopie à l'époque axoumite, par exemple par l'intermédiaire de l'Égypte (cf. les tombeaux de la grande nécropole d'El Bagawat) ? Il faut attendre la découverte d'un prototype axoumite pour pouvoir l'affirmer. Par contre, il y a certainement un rapport entre la structure en baldaquin de cette salle-écluse et la forme de certains autels éthiopiens « médiévaux »⁴¹, à table surmonté d'un baldaquin, prototype, à notre avis, de l'autel-armoire en usage actuellement. Sur le plan du symbole, l'autel représente d'ailleurs pour les Éthiopiens⁴², comme pour d'autres chrétiens⁴³, le Tombeau du Christ.

4. *Les salles nord-est et sud-est* (fig. 10) : elles ne communiquent qu'avec la salle-baldaquin. Ces passages étaient autrefois entourés par un bâti de bois, de style axoumite, attesté là encore par les creux ayant servi de logement aux poutres disparues. Chacune de ces deux salles présente des dimensions peu importantes, et une longueur presque égale à la largeur, comme si elles dérivait directement des salles d'angle du plan axoumite classique, encore très net à Dabra Dāmo ou dans la plupart des églises de Lālibelā. En effet, la présence de trois salles rectangulaires ou carrées à l'est peut être considérée comme caractéristique des églises éthio-

piennes. Faut-il y voir une influence de l'architecture syrienne antique⁴⁴ ou un dispositif inhérent au plan axoumite classique⁴⁵ ? Les deux théories sont conciliables si l'on admet — ce qui est vraisemblable⁴⁶ — que cette influence syrienne s'est exercée très tôt sur l'architecture axoumite, dès son développement, au II^e et au III^e siècle, avant l'adoption du christianisme comme religion officielle de l'Empire.



FIG. 10. — Degum A, plafond de la salle sud-est.

40. GERSTER, *Art éth.*, pl. 173, 177; BUXTON, *Rock-beun churches... of Tigre*, pl. XXII; XXIV, b.

41. Voy. l'autel monolithique de l'endā Māryām Weqro de l'ambā Sānāyt, cf. A. MORDINI, *La chiesa ipogea di Ucro (Amba Seneiti) nel Tigrai*, dans *Ann. dell'Africa ital.*, vol. II, Rome, 1939, ou du même auteur, *L'église rupestre de Wogro Maryām*, dans *L'Éthiopie d'aujourd'hui*, Addis-Abéba, nov.-déc. 1962, n° 6/7, p. 27 et s.; l'autel de Weleghesa Yesus dans le Tambēn, cf. BUXTON, *Rock-beun churches... of Tigre*, fig. 21, p. 64 et pl. XXIX, b; l'autel de Maï Kado Giyorgis (photo personnelle inédite); l'autel de l'église du monastère de Goba, cf. SAUTER, *Où en est notre connaissance...*, dans *Ann. d'Éth.*, V, 1963, rép. n° 52, p. 280 avec réf. bibl.

42. Voy. les traditions recueillies par Marcel GRIAULE, *Les règles de l'Église...*, dans *Journal Asiatique*, vol. 221, 1932, not. p. 17.

43. Par ex., chez les Nestoriens, cf. J.M. FIEY, *Mossoul chrétienne*, Beyrouth, 1959, p. 79; ce fut surtout le cas dans le monde chrétien occidental.

44. Cette influence fut envisagée par J. EBERSOLT, *Les anciens sanctuaires éthiopiens*, dans *Rev. de l'Hist. des Religions*, vol. LXXVII, fasc. 1, 1918, p. 314-315, à partir d'une documentation encore très pauvre; l'étude véritable est

l'œuvre de Ugo MONNERET DE VILLARD, *L'origine dei più antichi tipi di chiese abyssine*, dans *Atti dei 3^o congresso di studi coloniali*, Florence, 1937, t. IV, p. 131-151; théorie acceptée par J. DORESSE, *Les premiers monuments chrétiens de l'Éthiopie et l'église archaïque de Yéba*, dans *Novum Testamentum*, vol. I, 1956, p. 223-4, et aussi dans le livre du même auteur, *L'Empire du Prêtre-Jean*, t. I, p. 239; H. DE CONTENSON se demande, à propos de l'église endā Čerqos, si « dès l'origine, cette influence (syrienne) ne s'est pas transmise par l'intermédiaire de l'église copte primitive »; cf. *Ann. d'Éthiopie*, IV, 1961, p. 41-46; BUXTON a envisagé dès son premier article (*Christian antiquities...*, p. 12), une influence de la Syrie, en dépit des reproches adressés par CONTI ROSSINI, dans *Rassegna di studi etiopici*, VI, fasc. 2, 1947, p. 203 et s.; mais voy. surtout les récentes remarques de BUXTON, dans *Rock-beun churches... of Tigre*, dans *Archaeologia*, CII, 1971, not. p. 86, 88, 90-97.

45. C'est la théorie admise implicitement par D. KRENCER, cf. *D.A.E.*, II, p. 165; c'est surtout celle de BUXTON, *Christian antiquities...*, p. 4-5.

46. C'est également l'avis de M. Francis ANFRAY qui a bien voulu me donner la primeur d'une série de remarques encore inédites, concernant notamment l'appareil des constructions axoumites et syriennes.

Quel était le rôle de chacune de ces salles situées de part et d'autre de la salle-baldaquin ? Il ne s'agit probablement pas de banales « sacristies »; d'ailleurs la fonction de ces deux salles d'angle ne paraît pas avoir été la même.

A Degum, la salle sud de l'hypogée A est plus vaste que la salle nord. De plus, elle possède une petite niche au cintre élégant, creusée au milieu de la paroi Est. Enfin, son plafond est sculpté à l'imitation d'un caisson identique à ceux déjà observés dans la salle principale de l'hypogée : sauf que les proportions du caisson sont beaucoup plus importantes puisqu'il occupe à lui seul toute la surface du toit rocheux. La salle nord, par contre, est moins vaste et ne possède ni plafond sculpté, ni aménagement particulier.

Rien ne permet de considérer la salle la plus élaborée comme une *prothesis* et l'autre comme un simple *diakonikon*. Mais, dans la mesure où l'on admet que les anciennes églises éthiopiennes dérivent des églises syriennes, il est plus logique d'envisager pour l'une de ces deux salles (la plus soignée, par exemple) un rôle dérivant de celui de la chapelle des martyrs ou chapelle des reliques des églises syriennes⁴⁷, comme pourrait le faire croire l'existence d'un « tombeau » dans la salle d'angle de plusieurs églises éthiopiennes médiévales⁴⁸.

5. Les aménagements extérieurs.

Tout autour de l'hypogée, mais surtout à l'ouest, au nord et à l'est, existent différents aménagements extérieurs réalisés, soit exclusivement par taille du rocher (c'est le cas de ce que nous appellerons provisoirement « l'excavation orientale » et aussi du « fossé ou passage » qui aboutit à cette excavation), soit par construction (l'édicule situé au-dessus de cette même excavation), soit encore à la fois par taille du rocher et construction (technique probable des différentes salles aménagées à l'ouest de l'hypogée et dont les parties construites ont disparu).

C'est la première fois que l'on observe des aménagements aussi importants et aussi variés autour d'un monument rupestre éthiopien. Certains de ces aménagements n'auraient pas autant retenu notre attention si nous n'avions pas eu la chance d'en remarquer de semblables auprès des églises rupestres de Berakit et de Hawzēn, lesquelles à bien d'autres titres se présentaient

déjà comme étroitement apparentées aux hypogées de Degum.

Enfin, il nous a été possible d'introduire dans cet article, durant son impression, les principaux résultats des recherches complémentaires effectuées sur ces différents sites, mais surtout à Degum, au cours de notre deuxième mission.

a) *L'excavation orientale* (fig. 11) : lors de notre première visite, on ne pouvait voir que la partie supérieure des parois rocheuses de cette excavation rectangulaire située à l'est de l'hypogée. Ce n'est qu'au cours de notre deuxième séjour que nous avons eu la possibilité de faire dégager la terre et les pierres qui emplissaient presque entièrement l'excavation. Il s'agissait là, en grande partie, des débris de la toiture de l'édicule construit au-dessus de cette excavation et dont la toiture faite de branchages et de terre, s'était effondrée, faute d'entretien. Deux journées de travail et quelques ouvriers, recrutés sur place, ont suffi pour vider l'excavation de ces débris.

La petite salle aménagée ainsi à l'air libre dans le rocher a révélé un aspect inattendu : Sa paroi occidentale était entaillée d'un « rentrant » (larg. 1 m) donnant à l'arrière de l'hypogée le même style axoumite que la façade ouest, avec cette seule différence qu'à l'est le travail était moins bien terminé.

Contrairement à ce que nous avions d'abord pensé, l'excavation ne descendait à peine plus bas que le rebord inférieur de la petite fenêtre communiquant avec la salle-baldaquin : disposition surprenante, car elle favorise mal-à-propos le ruissellement des eaux vers l'intérieur de l'hypogée en cas de pluie abondante, ce qui est fréquent durant plusieurs mois de l'année.

La paroi Est de l'excavation s'est révélée taillée en pan incliné sur la majeure partie de sa longueur et aménagée en escalier dans l'angle sud-est de l'excavation — nous croyons tout à

47. Voy. l'étude détaillée de J. LASSUS, *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, Paris, 1947, p. 162 et s., not. p. 162-3 et 173-6.

48. Voir l'église taillée dans le roc de Bilbalā Čerqos, cf. BIANCHI BARRIVIERA, dans *Rass. di st. etiop.*, XIX, 1963, pl. 46 (repr. par GERSTER, *Art éth.*, fig. 87, p. 119; et surtout l'église de Dabra Dāmo, cf. MATTHEWS et MORDINI, dans *Archaeologia*, XCVII, 1959, p. 16, 56, plans, et pl. II, b et III, b, c; à Dabra Dāmo, la salle nord-est abrite le tombeau de Lebna Dengel (mort en 1540), mais la fonction funéraire est certainement plus ancienne, d'ailleurs une salle nord-est plus vaste et dissymétrique existe déjà dans l'édifice D (salle k) à Maṭarā, cf. *Ann. d'Éth.*, VI, 1965, pl. XLV.

fait possible de parler d'un « escalier », en dépit de l'irrégularité des dimensions des quatre marches qui le constituent et, surtout, de la hauteur de certaines d'entre elles (hauteur des marches, en descendant : 0,30 m, 0,24 m, 0,42 m et 0,71 m), car on ne peut exclure la possibilité de placer des marches entre les marches trop élevées. De toutes façons, leur incommodité n'est que relative et n'existe pas pour les grimpeurs entraînés que sont les Éthiopiens des hauts-plateaux. Par contre, nous voudrions insister sur le fait que ces quatre marches ont été prévues dès le début de l'excavation : il ne s'agit pas d'un arrangement postérieur. Le fait est important.

La forme de la salle et la présence des quatre marches indiquent assez clairement, à notre avis,



FIG. 11. — Degum A, fossé et construction au-dessus de l'excavation orientale.

le rôle de cette excavation : permettre d'accéder à la petite fenêtre au niveau de laquelle s'est arrêtée le creusement du rocher. Le fait qu'un « fossé » ou « passage » s'ouvre sur le côté nord de cette excavation confirme d'ailleurs cette analyse.

b) Le « fossé » ou « passage » creusé au nord (fig. 11-12) : il relie l'excavation que nous venons de décrire à la région située au nord-ouest de l'hypogée. Les dimensions de cette longue tranchée, taillée dans le rocher jusqu'à une profondeur de 1,60 m à son arrivée à l'excavation, excluent qu'il s'agisse d'un simple canal d'écoulement d'eau. D'ailleurs, sa largeur paraît adaptée exactement à la circulation de personnes. L'existence d'un double accès à l'excavation (le « fossé » et l'escalier) implique que cet aménagement n'était pas destiné à quelques personnes isolées, par exemple les prêtres, mais à un groupe relativement important dont l'étroitesse du « fossé », notamment à l'entrée nord-ouest, et la sortie par un autre passage assurait le défilement aisé et discipliné.

Cet aménagement des lieux vient corroborer l'hypothèse émise précédemment (cf. p. 175) à propos, d'une part, de la fenêtre de la salle-baldaquin et, d'autre part, du meuble placé autrefois sous cette fenêtre : si l'on admet ce que nous avons proposé, c'est-à-dire que la fenêtre jouait le rôle d'une *fenestella* et permettait d'apercevoir de l'extérieur le meuble (probablement un reliquaire) installé au fond de l'hypogée, on comprend pourquoi les aménagements extérieurs organisent la circulation, à l'arrière de l'hypogée, de personnes en un cortège réduit à une file par l'étroitesse du fossé-passage et dont le libre mouvement est discipliné jusqu'à l'escalier de dégagement, après la vénération du reliquaire. Celle-ci est elle-même organisée par la disposition des lieux : d'une part, la position de la fenêtre place obligatoirement dans le champ de vision du fidèle la partie supérieure du meuble situé sous cette fenêtre (ce qui n'aurait pas été le cas si l'excavation avait été plus profonde et la fenêtre placée, de ce fait, à hauteur d'œil : il aurait été impossible, notamment en raison de l'épaisseur de la paroi rocheuse, d'apercevoir facilement le reliquaire) ; d'autre part, la position, apparemment paradoxale de la fenêtre qui s'ouvre au ras du sol, à l'extérieur, impose par là même une attitude de respect à quiconque veut jeter un

regard par cette fenêtre, puisqu'elle le contraint à se baisser, procédé que l'on retrouve dans la hauteur souvent réduite volontairement des portes, non seulement chez les Éthiopiens, mais aussi chez d'autres chrétiens d'Orient⁴⁹.

autant notre attention si nous n'avions pas remarqué : 1) une construction identique à l'est de l'hypogée sud de Degum, 2) une bâtisse analogue au nord-est de l'église rupestre de Berakit, à notre avis, apparentée étroitement



FIG. 12. — Degum A, fossé et côté nord.

On verra bientôt que dans les églises encore en service possédant des aménagements comparables, l'excavation orientale joue un rôle différent du rôle initial, comme l'indique d'ailleurs l'addition d'une construction au-dessus de l'excavation orientale.

c) La construction située au-dessus de l'excavation (fig. 11) : au bord et autour de l'excavation creusée dans le roc à l'est de l'hypogée subsistent les quatre murs, construits en moellons, d'une petite construction rectangulaire dont le toit s'est effondré depuis longtemps : ce sont ces débris qui encombraient l'excavation avant le nettoyage effectué par nos soins en 1972. L'entrée de cette construction se faisait par le fossé et grâce à l'ouverture ménagée dans le mur nord de la maisonnette à cet endroit.

Cette construction, qui ne présente aucun signe notable d'ancienneté, n'aurait pas attiré

aux monuments rupestres de Degum. De plus, dans ces deux cas, il s'agit de sanctuaires encore utilisés pour le culte et la construction considérée y servirait, d'après des renseignements oraux, de *bēta lehēm*⁵⁰, c'est-à-dire d'endroit où

49. Selon J.M. FIEY, *Mossoul chrétienne*, p. 69, ce genre de porte serait commun aux églises syriennes et chaldéennes ; le linteau surbaissé de la porte s'accompagne d'un seuil surélevé — que l'on observe aussi dans les églises éthiopiennes.

50. Sur le *bēta lehēm*, voir HAMMERSCHMIDT, *Die äthiop. Kirche*, p. 218, qui cite E.S. DROWER, *Water into Wine*, Londres, 1956, p. 52-54 ; selon abbā TEKLE MARYAM SEM-HARAY SELIM, *La Messe éthiopienne*, Rome, 1937, p. 29-31 : ce sont les diacres semainiers qui préparent les offrandes et les ministres qui vont à *bēta lehēm* choisir les pains qui serviront à la messe, puis ces derniers reviennent de *bēta lehēm* avec des charbons allumés ; ils se revêtent des ornements liturgiques, bénissent l'encens, le mettent dans les encensoirs et retournent à *bēta lehēm* qu'ils encensent avant d'en rapporter solennellement les oblations choisies précédemment...

est préparé et cuit le pain destiné à la célébration de l'eucharistie.

Dans les autres églises éthiopiennes, le *bēta lebēm* est une hutte ou maisonnette, souvent rudimentaire, située à proximité de l'église, à l'intérieur de son enceinte, mais à un endroit très variable. Il n'en a peut-être pas toujours été

lebēm) à sa mort (*maqdas*)⁵¹. Dans cette hypothèse, la fenêtre de la salle-baldaquin aurait servi, non pas, comme on l'a supposé⁵² : « à prendre à l'intérieur les pains eucharistiques », mais à les introduire dans le sanctuaire.

Il faut noter que l'existence d'un *bēta lebēm* confirme seulement l'utilisation, pendant une



FIG. 13. — Salle semi-rupestre au Nord-Ouest de l'hypogée A.

de même ; une tradition incertaine affirme qu'autrefois le *bēta lebēm* était obligatoirement à l'est de l'église : les hypogées de Degum et de Berakit seraient alors les seules églises restées fidèles à cette règle ? Le cas échéant, la proximité du *bēta lebēm* avec le *maqdas* illustrerait particulièrement bien, *spatialement*, le symbolisme propre à la liturgie éthiopienne faisant de la synaxe eucharistique une reconstitution de la vie entière du Christ, de sa naissance (*bēta*

période indéterminée et jusqu'à une époque très récente⁵³, de l'hypogée comme église et ne renseigne pas sur la nature initiale du monument. D'ailleurs, les aménagements effectués, à grand peine, dans la masse du rocher, à l'est et au nord de cet hypogée, n'étaient pas nécessaires au seul établissement d'un *bēta lebēm*.

d) *les salles extérieures semi-rupestres* (?) (fig. 13) : à l'ouest et au nord-ouest des salles souterraines, le rocher présente de nombreuses traces d'aménagements divers (parois verticalisées, banquettes, escaliers, encoches, etc.) qui rappellent l'existence de plusieurs salles qui possédaient peut-être des murs appareillés et une toiture. On observe d'ailleurs un amoncellement de pierres (visible sur les photographies, fig. 12) qui se continue au nord-ouest, loin à l'extérieur de l'enceinte, dans un champ où nous

51. Le processus est sans doute plus complexe, car il existe un lieu appelé *Golgotha*, situé à l'est du *maqdas* dans les églises rondes à divisions concentriques, cf. M. GRIAULE, dans *Journal de la Soc. des Africanistes*, IV, fasc. 2, 1934, fig. 8, p. 274 (aucun commentaire dans le texte).

52. GERSTER, *Art éth.*, p. 126.

53. Cf. note 9.

avons recueilli de nombreux tessons de poterie axoumites⁵⁴. A quelques mètres de l'entrée du monument se dresse un important tertre de pierres qui dissimule peut-être d'autres vestiges et mériterait d'être fouillé. Une partie de ces pierres peut provenir des murs qui complétaient sans doute les vestiges semi-rupestres. Couvertes ou non, entourées ou non de murs, des salles existaient au moins à l'ouest et au nord-ouest du monument A. Elles étaient de niveaux différents, réunies par des escaliers et aménagées en banquettes sur leur pourtour. Ces banquettes ont pu servir à des dépôts d'offrandes, mais plus probablement à des réunions que ne permettaient pas les dimensions exiguës des salles souterraines. Dans le cas où l'hypogée aurait été un tombeau, il se serait agi de réunions commémoratives, peut-être accompagnées de repas funéraires. D'autres banquettes existent dans les deux premières salles du monument C, dont le caractère funéraire est affirmé par l'existence du tombeau-crypte. Rien ne peut être déduit de l'existence de plusieurs tombes, doubles ou triples, creusées dans le roc, à divers endroits à l'ouest du monument A. Il s'agit probablement de sépultures assez tardives, comme on en observe autour de nombreuses églises rupestres.

Conclusion provisoire sur le monument A : nous ne croyons pas possible de nous prononcer sur la nature du monument A, tant que n'auront pas été recueillies d'informations supplémentaires. Il semble néanmoins raisonnable d'envisager que nous sommes devant un tombeau ou une église, peut-être une version éthiopienne du *martyrium* paléochrétien, ayant abrité les restes d'un roi, d'un métropolitain, d'un évêque ou d'un moine.

Un problème supplémentaire résulte de l'existence d'une importante faille qui traverse à peu près horizontalement le monument (fig. 2). Il est difficile d'admettre que ceux qui ont apporté le soin, l'intelligence et le labeur, que révèlent l'observation du monument, aient choisi pour le creuser un rocher déjà fissuré. Ne faut-il pas songer plutôt à une catastrophe naturelle qui aurait endommagé le monument, notamment son aménagement intérieur et ses annexes extérieures, et provoqué son abandon ? Ces circonstances permettraient de comprendre l'existence, à quelques mètres, d'un monument qui en est

la réplique, mais dont quelques détails semblent accuser une très légère postériorité.

II. DEGUM, HYPOGÉE B.

Il est situé à une trentaine de mètres au sud du monument A. Son entrée est aujourd'hui dissimulée, on l'a déjà dit, par le bâtiment qui sert de *genē māhlēt* à l'église actuellement en service.

1) *Existait-il à l'origine un avant-corps construit ?*

En dépit de son assise de bois de style axoumite, le bâtiment utilisé de nos jours comme *genē māhlēt* se présente comme une construction récente et ne saurait, en aucun cas, être aussi ancien que l'hypogée dont il dissimule l'entrée. Il faut donc essayer de déterminer si cet hypogée a possédé dès sa réalisation un avant-corps construit (en dehors, bien sûr, du vestibule semi-rupestre).

L'édifice actuel s'élève sur une plate-forme aménagée anciennement dans le roc, comme en témoignent, à notre avis, d'une part, sa forme et sa situation dans le plan d'ensemble du monument, d'autre part, l'existence et l'emplacement des deux escaliers d'accès, situés au nord-ouest et au sud-est, exactement comme dans la zone correspondante de l'hypogée A. Or celle-ci, on l'a vu, conserve de multiples vestiges d'installations taillées dans le roc et construites. Il est donc possible de supposer, par analogie, que l'hypogée B a possédé aussi à l'origine un avant-corps construit. La situation des monuments de Degum au milieu d'une vallée explique d'elle-même sa destruction ainsi que la disparition de toutes les anciennes constructions du site.

Ne serait-ce pas des ruines de ces édifices antérieurs que proviendraient les pièces de bois de l'assise de style axoumite observée dans les murs du *genē māhlēt* ? Cette assise comprend des poutres de section rectangulaires disposées longitudinalement dans les murs et des poutres de section circulaire venant s'appuyer perpendiculairement sur celles-ci, laissant dépasser à l'extérieur du mur l'une de leur extrémité,

54. Ces tessons ont été déposés à l'Institut éthiopien d'Archéologie (Addis-Ababa) ; ils feront prochainement l'objet d'une publication.

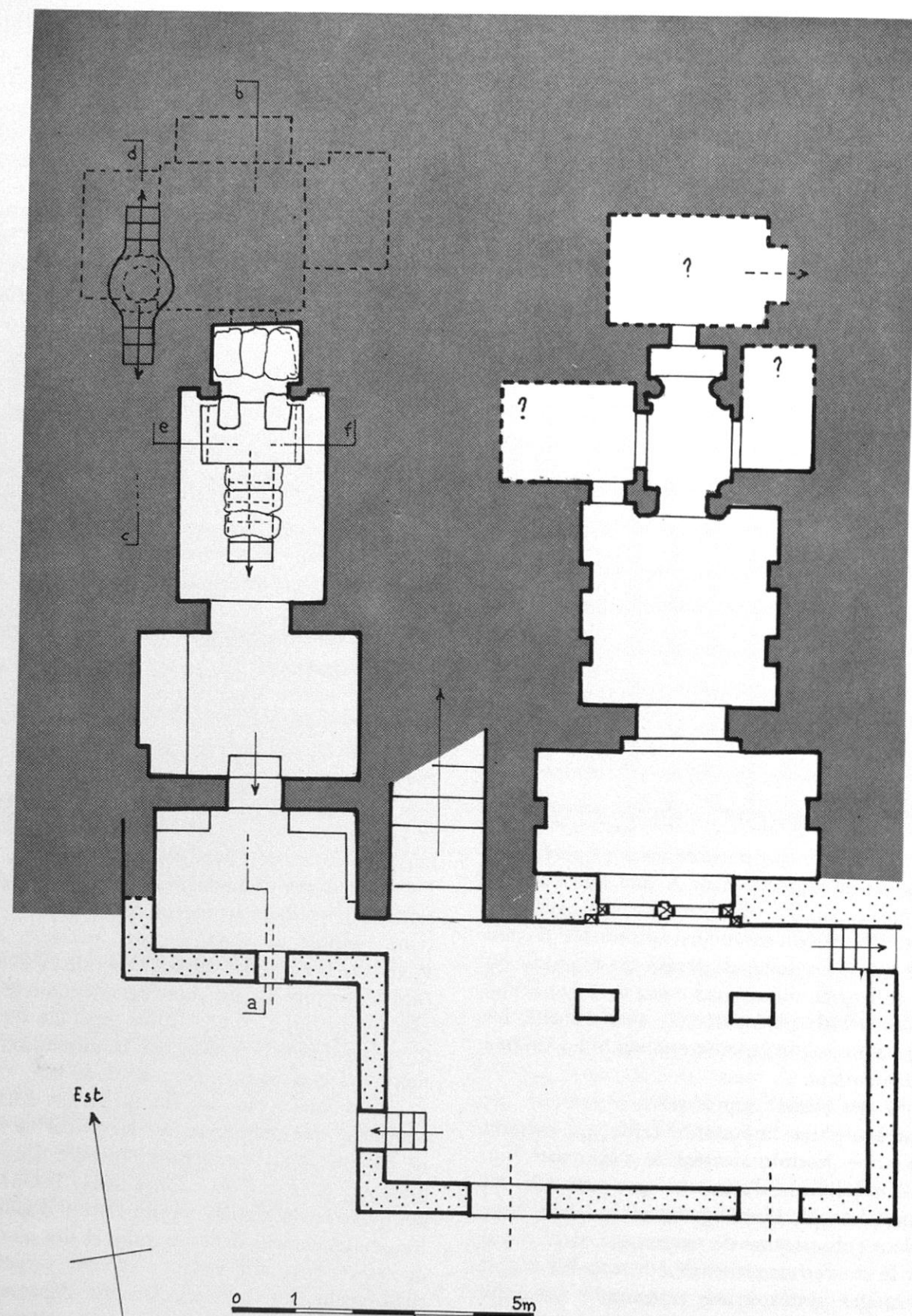


FIG. 14. — Plan des hypogées B et C (on n'a pas tenu compte ici de l'orientation légèrement différente des deux hypogées).

arrondie, formant ainsi ce que les éthiopiens appellent « têtes de singes ». Toutes ces pièces de bois sont d'une extrême vétusté, ce qui pourrait indiquer qu'il s'agit d'éléments de remploi.

Cette hypothèse est étayée indirectement par l'existence parmi les moellons du mur sud du *genē māhlēt*, d'un bloc de pierre taillé (fig. 15), de grandes dimensions et dont la seule face apparente montre des traces d'outil très caractéristiques⁵⁵. Une fouille systématique des abondants amas de pierres existant entre les monuments de Degum permettrait sans doute de retrouver d'autres blocs semblables.

2) Ressemblance avec l'hypogée A.

L'orientation de l'hypogée B est la même que celle de l'hypogée A (ce qui n'est pas le cas, on le verra, de la chapelle funéraire voisine). Cet hypogée Sud est d'ailleurs, dans son ensemble, exception faite de quelques différences qui seront précisées par la suite) la réplique minutieuse de l'hypogée nord (ou vice versa). Leurs dimensions varient très peu ; elles sont souvent identiques, à un ou deux centimètres près. La qualité de la taille est aussi rigoureusement identique. Plans et coupes montrent clairement l'extrême ressemblance de leurs « architectures ».

Comme le monument A, le monument B comporte une sorte de vestibule semi-rupestre, une salle principale à plafond partagé en trois par deux grosses poutres, une salle-baldaquin et deux pièces adjacentes, toutes quadrangulaires. Le *manbar tābot*⁵⁶ de l'église est actuellement installé dans la plus grande salle, celle au plafond tripartite, comme si les prêtres avaient jugé trop petite la pièce orientale, à baldaquin. D'ailleurs, même dans la salle choisie, il ne subsiste autour du meuble liturgique qu'un étroit passage, juste suffisant pour un homme.

3) *Particularités de l'hypogée B* : celui-ci se différencie de l'hypogée nord par une série de détails dont quelques-uns au moins ne peuvent pas être négligés, car ils indiquent peut-être le rôle particulier de ce monument. Les principales particularités sont les suivantes :

a) *Une fenêtre ou plutôt un guichet* (fig. 16, à gauche) fait communiquer directement la salle principale avec la petite pièce située au nord de la salle-baldaquin. Aucune des deux salles n'étant susceptible de fournir de la lumière ou de l'air à l'autre, cet aménagement ne peut donc



FIG. 15. — Mur sud du *genē māhlēt* avec bloc de pierre taillée et poutres appareillées selon la technique axoumite.



FIG. 16. — Degum B, salle principale servant de *maqdas* à l'église actuelle (au centre de la pièce : le *manbar tābot*).

55. Comparer avec celles des pierres de Menabiet (Agamé), cf. *Ann. d'Éth.*, III, 1959, pl. XLVIII.

56. Meuble liturgique en bois, en forme d'armoire, servant d'autel dans les églises contemporaines.



FIG. 17. — Degum B, plafond de la salle principale (poutres à logements circulaires).

FIG. 18. — Degum B, plafond de la salle-baldaquin et de la salle latérale nord.

avoir de rapport qu'avec la liturgie ; il constitue aussi l'un des indices permettant d'attribuer à cet hypogée un rôle différent de celui dont il est la réplique presque parfaite.

b) Des différences de détail existent dans le plafonnage de la salle principale (fig. 17) : bien qu'identique par sa structure générale à celui de l'hypogée A, il s'en distingue nettement par la suppression des caissons qui apparaissent dans les zones latérales du plafond. La ressemblance l'emporte néanmoins, car tout ce qui est figuré rappelle le plafond de l'hypogée nord : poutres avec, dans leur angle supérieur, une double moulure plate ; solives transversales « reposant » sur les pilastres ; encoches quadrangulaires creusées aux mêmes endroits.

57. Cf. D.A.E., II, fig. 228, p. 103 ; c'est aussi le côté de pilier de bois, voy. *ibid.*, fig. 233, p. 103.

58. Fr. ANFRAY et G. ANNEQUIN, *Maṭarā...*, dans *Ann. d'Éth.*, VI, 1965, p. 53, pl. XXXIII : seuil avec deux cavités pour colonnes de bois de l'édifice Maṭarā B.



c) Quatre encoches circulaires très peu profondes (fig. 17) existent sur la face inférieure de chacune des deux poutres principales ; leur rôle n'est pas clair : ont-elles servi de logement à des appliques décoratives ou encore à des colonnettes de bois ? En faveur de cette dernière hypothèse, signalons que le diamètre des encoches (estimé à 0,18 m) est identique à celui de plusieurs trous laissés par des colonnes ou poteaux de bois à l'ouest de l'hypogée nord ; la faible profondeur des encoches étudiées ne doit pas surprendre : elle correspond exactement à celle de logements — certains — de colonnes observables sur certaines bases de colonnes axoumites⁵⁷.

L'inutilité architectonique de ces colonnettes de bois dans une église rupestre implique une grande habitude de cet élément dans les édifices construits. Bien qu'il s'agisse d'un matériau particulièrement périssable, l'archéologie nous apprend que des colonnes de bois étaient déjà employées dans les constructions axoumites⁵⁸.

L'on sait aussi par les piliers (qui sont le principal vestige, avec le soubassement à gradins, des édifices axoumites, temples ou églises), que le principe de la division d'une salle par une double colonnade était presque systématique. Lorsque des ruines axoumites ne comportent pas de piliers monolithes, il faut même probablement envisager l'existence de colonnes de bois. C'est ce qu'a fait M. de Contenson⁵⁹ lorsqu'il a découvert, dans les ruines de l'église Enda Ćerqos, que la plus grande partie de l'édifice « était divisée en trois nefs d'égale largeur par deux bandes est-ouest de grosses dalles surélevées ». Cette église, qui remonte probablement au début de l'époque axoumite chrétienne, devait être dans ses superstructures très proche de la copie rupestre de Degum B. Comme notre monument, la basilique d'Enda Ćerqos comportait à l'est trois pièces rectangulaires et des pilastres le long de ses murs nord et sud. Ces pilastres supportaient les poutres d'une toiture dont les monuments de Degum nous fournissent tous les détails.

d) L'architecture (imitée) de la salle-baldaquin (fig. 18) se distingue quelque peu de celle de la salle correspondante de l'hypogée nord : il n'existe pas de colonne, engagée ou non, dans l'angle nord-ouest ; l'archivolte nord a été réduite à un étroit bandeau méplat, au lieu de l'élégante arcade moulurée qui subsiste pourtant sur les autres côtés de la salle ; les deux

passages ouverts sur les côtés nord et sud ne sont pas identiques, comme c'était le cas dans l'autre hypogée : le passage nord s'agrandit anormalement aux dépens du tympan correspondant (fig. 18).

e) Un espace rectangulaire supplémentaire (1,40 m × 0,45 m) prolonge l'hypogée au-delà des colonnes nord-est et sud-est du baldaquin ; au-dessus de cet espace, le roc est taillé en arrondi, à la manière d'une voûte ; bien qu'il soit difficile de parler ici d'une salle véritable, cet espace ne peut être comparé qu'à la salle également minuscule, mais mieux délimitée, qui apparaît au fond de l'hypogée C, au-dessus de l'anti-chambre du tombeau (voy. *infra*, p. 189-190).

f) Les petites salles situées de part et d'autre de la salle-baldaquin se distinguent à divers titres des salles correspondantes de l'autre hypogée (A) : une première différence, déjà notée en partie, réside dans l'existence d'une fenêtre ou guichet mettant en communication la salle nord et la salle principale ; d'autre part, il n'existe aucune imitation de plafonnage dans le toit rocheux, parfaitement lisse, de ces deux salles ; c'est la salle nord qui serait (d'après les informations dont nous disposons) la plus vaste et d'un plan voisin du carré (2,40 (?) m × 2,00 (?) m) ; la salle sud, très étroite (1,18 m), serait rectangulaire et peut-être deux fois plus longue que large ; enfin, d'après les prêtres, il n'existerait de niche, de décor particulier ou d'inscription, ni dans l'une, ni dans l'autre de ces deux salles.

g) A l'extérieur de l'hypogée (fig. 20) : on notera l'absence de tout fossé ou passage creusé dans le roc, mais cette disparition s'explique peut-être par la configuration différente du mamelon rocheux. Par contre, il existe une excavation rectangulaire aménagée dans le roc à l'est de l'hypogée B : cette excavation communique, comme dans le monument nord, avec la salle-baldaquin par une petite fenêtre carrée, dont l'existence (fig. 18) implique pratiquement celle de l'excavation orientale qui n'est pas visible, car elle est dissimulée par une construction rectangulaire à murs de moellons et toit couvert de terre, analogue à celle que nous avons retrouvée, en ruines, à l'est de l'hypogée A.

Cette construction, nous l'avons annoncé,

59. Cf. *Ann. d'Éth.*, IV, 1961, p. 41.

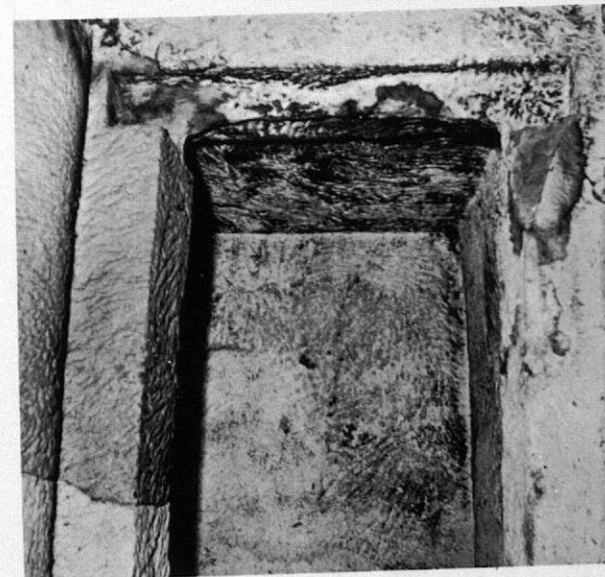


FIG. 19. — Degum B, salle latérale sud vue depuis la salle baldaquin.

est actuellement le *bēta lēhēm*⁶⁰, en raison de son rôle, elle nous est restée inaccessible. D'après les prêtres, la salle creusée dans le roc aurait environ deux mètres sur trois mètres, ce qui correspond approximativement aux dimensions

recte a inversé la situation des cages d'escaliers dans l'un des bâtiments pour donner à l'ensemble des deux édifices un axe de symétrie commun⁶¹. A bien d'autres titres, ces monuments préfigurent le couple d'hypogées de Degum.



FIG. 20. — *Genē māhlēt* (côté sud) et construction au-dessus de l'excavation orientale.

de l'excavation de l'hypogée A. L'accès du *bēta lēhēm* se fait, semble-t-il, par le côté sud. Vu la pente rapide du rocher à cet endroit, un fossé d'accès était inutile, voire difficile à réaliser. Si cet accès de la construction actuelle par le côté sud correspond à l'entrée initialement prévue pour l'excavation, on peut se demander si cette inversion (par rapport à l'entrée de l'excavation de l'hypogée A) ne résulterait pas d'une volonté de symétrie, avec intégration des deux hypogées A et B dans un ensemble « architectural » selon un procédé que l'on observe très clairement dans le plan général du remarquable complexe funéraire axoumite dit « tombeau de Kaleb et de Gabra Masqal » : là aussi, l'archi-

III. DEGUM, HYPOGÉE C (plan fig. 14 et coupes fig. 21 et 22)

Nous désignons par monument C : d'une part, l'ensemble des quatre salles rupestres situées en enfilade à quelques mètres au nord du monument B ; d'autre part, une crypte ou tombeau, de plan assez complexe, dont l'escalier d'accès est creusé dans le sol de la plus grande de ces quatre salles. La chapelle funéraire n'est séparée du monument B que par un autre escalier menant à l'air libre, lui aussi creusé dans le mamelon rocheux. Le rôle de ce dernier escalier sera examiné plus loin.

A. LA CHAPELLE FUNÉRAIRE.

L'axe des quatre salles successives de la chapelle funéraire est décalé de 10°⁶² vers le sud

par rapport à l'est. Il s'agit néanmoins d'un monument orienté selon le rite chrétien. La disposition générale de ces quatre salles rappelle beaucoup celle des pièces axiales des monuments A et B. Le décor architectural présente

2. *Le second vestibule* : il rappelle le précédent par son caractère semi-rupestre et l'existence d'une banquette, le long de la paroi nord. On entre dans ce second vestibule en franchissant un seuil élevé ; on doit ensuite descendre

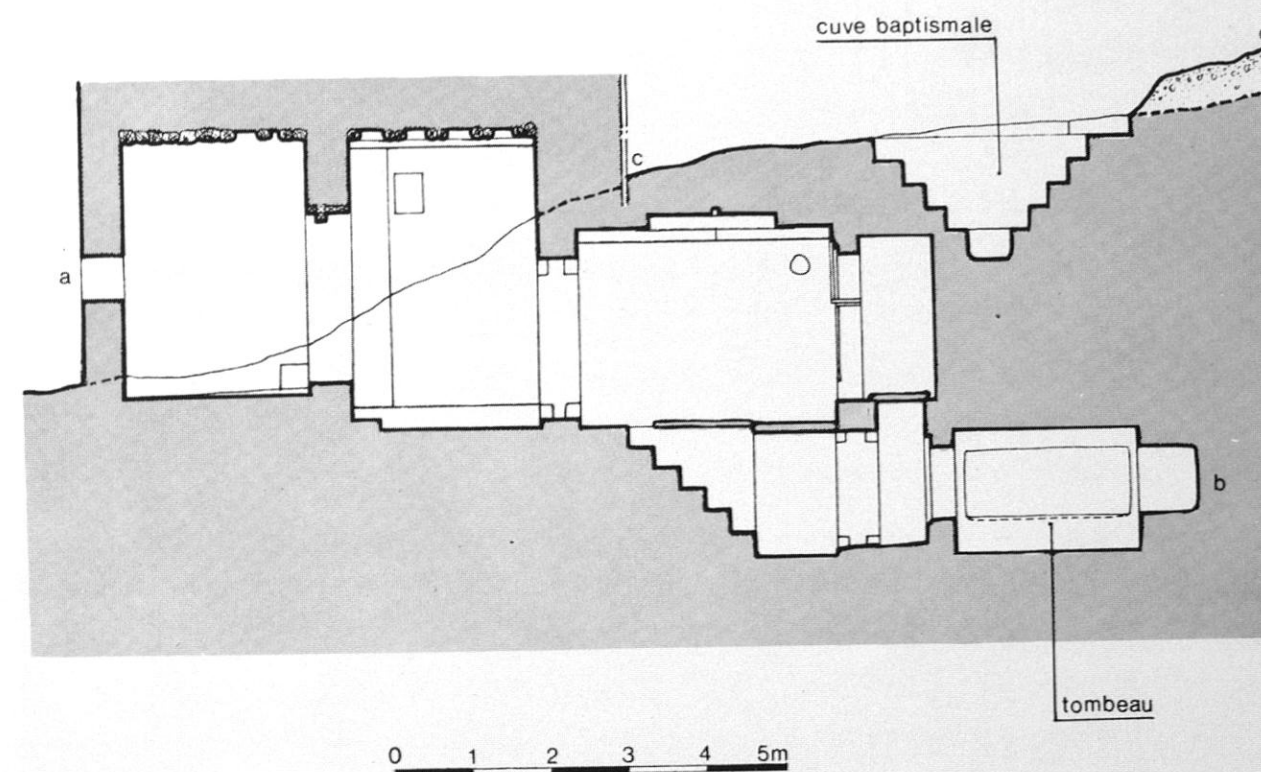


FIG. 21. — Degum C, coupe longitudinale de la cuve baptismale, de la chapelle funéraire et de la crypte.

pourtant d'importantes différences. D'une manière générale, cette chapelle funéraire peut apparaître comme le résultat d'une simplification des monuments voisins. L'interprétation des salles se fera en partant de l'ouest, où se trouve l'entrée.

1. *Le premier vestibule* : est aujourd'hui abrité sous la toiture de la partie construite de l'église actuelle. Ses quatre murs semblent avoir été, à l'origine, aménagés dans le rocher, au moins à leur partie inférieure. On entre maintenant dans cette salle par un passage sud, mais il a dû exister une entrée ouest, dans l'axe de l'ensemble de la chapelle funéraire. D'après ses banquettes et sa disposition par rapport aux autres salles, ce vestibule semble correspondre à la plate-forme située à l'ouest du monument A et qui était peut-être à l'origine aménagée en une sorte de vestibule ou salle de réunion.

une marche, réservée, comme le seuil, dans le sol rocheux. Cette salle, d'un niveau de sol plus bas que la précédente, rappelle de ce fait le vestibule du monument A. Tous deux sont presque entièrement rupestres : seule la toiture devait être construite.

Il est important de noter que ces deux « vestibules » du monument C sont plus larges que profonds, disposition que l'on observe aussi dans les salles occidentales des deux monuments voisins, et que j'ai retrouvée dans une autre église de vallée, à Bérakit, non loin de Degum. Il y a là un élément d'un plan classique, dont l'origine est certainement axoumite.

3. *La salle plafonnée* (fig. 23) : on y pénètre par une belle porte à embrasure de style axoumite, en franchissant un seuil surélevé. C'est la salle la plus grande et la plus importante du monument C ; elle contient d'ailleurs l'entrée du tombeau souterrain. A l'inverse des

60. Voy. *supra*, p. 181-2 et note 50.

61. Cf. D.A.E., II, plan fig. 278, p. 129.

62. Cette mesure, importante, a fait l'objet d'une vérification lors du deuxième séjour à Degum ; mais il faut préciser que la mesure est très délicate et approximative.

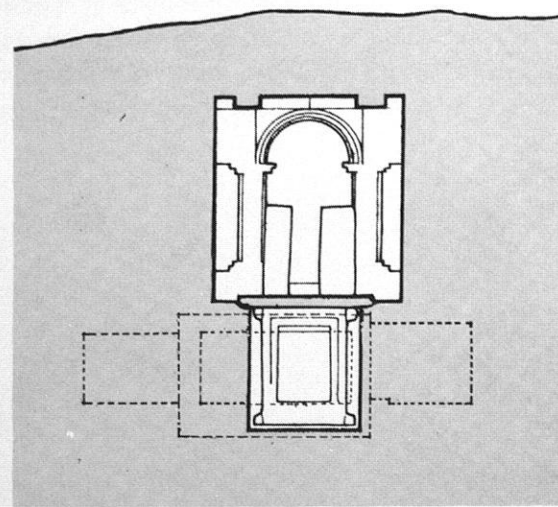


FIG. 22. — Degum C, coupe transversale de la chapelle funéraire et de la crypte.



FIG. 23. — Degum C, chapelle funéraire, salle principale avec au sol les dalles qui dissimulent l'entrée de la crypte.

63. Nombreuses bases axoumites de ce type ; voy. ensuite l'utilisation décorative, cf. GERSTER, *Art éth.*, pl. 18, 106, 146, etc. (transennes de pierre ou de bois).

deux « vestibules », cette salle est moins large et plus profonde. Alors qu'aucun élément architectural n'a pu être observé dans les « vestibules », cette pièce imite davantage un édifice construit. Tout d'abord, son plafond est sculpté d'un motif qui imite quatre poutres obliques sur le carré desquelles sont posées quatre autres poutres dont l'intervalle est fermé par une dalle de bois ou de pierre. Ce plafonnage à caisson unique a déjà été rencontré dans la « sacristie » sud. L'aspect « architectural » de la pièce est surtout marqué par une belle arcade posée sur deux piliers engagés dans le mur est. L'archivolte est moulurée ; les piliers supportent des chapiteaux à degrés ; leur base est également sculptée en escalier⁶³ ; les arêtes des piliers sont abattues. Tous ces éléments appartiennent au style axoumite.

4. *La salle Est* (fig. 24) : ses dimensions sont véritablement minuscules : 1,20 × 0,90 m environ. Le passage entre la grande salle et cette petite pièce a été aux deux tiers obturé par deux massifs de maçonnerie, de facture grossière,

le rocher en direction de l'Est. Il permet d'accéder facilement au tombeau qui se compose successivement (d'ouest en est) : d'un palier rectangulaire, peu spacieux, au bas de l'escalier ; d'une porte à seuil surélevé (les loge-



FIG. 24. — Degum C, chapelle funéraire, petite salle Est.

ajoutée à une époque indéterminée. Le sol de cette petite salle comporte trois dalles de pierre qui masquent une large ouverture ; il s'agit, nous y reviendrons, d'une communication secondaire avec le tombeau creusé en dessous de cette salle.

B. LE TOMBEAU (plan fig. 14 et coupe fig. 21).

C'est dans la salle à plafond sculpté, devant l'arcade à piliers carrés, qu'ont été découvertes, dissimulées par une couche de paille et de poussière (tapis habituel des églises éthiopiennes), les larges dalles de pierre qui cachaient le départ de l'escalier descendant dans le caveau. L'escalier comporte six marches taillées dans

ments creux d'anciennes poutres indiquent une ancienne embrasure de type axoumite) ; une sorte de minuscule antichambre à plafond, néanmoins plus élevé : ce plafond est constitué en grande partie par les trois dalles que nous avons observées dans la pièce Est, à l'étage ; enfin, le tombeau proprement dit : pièce approximativement carrée dont les trois parois nord, est et sud sont creusées de compartiments funéraires parallélépipédiques. Le plafond ne permet pas de se tenir debout dans le tombeau. Nous avons trouvé le tombeau absolument vide : aucun ossement, aucun objet, aucune poterie. Nous n'y avons observé ni inscription, ni ornementation.

Par sa situation en sous-sol d'un ensemble

de salles et par sa disposition générale, ce tombeau rupestre (le premier à posséder une structure élaborée) peut être rapproché d'une série de caveaux funéraires découverts dans les substructions d'importants édifices axoumites. Dans chaque cas, le tombeau est aménagé sous l'édifice à plan et gradins axoumites, dans l'axe est-ouest. Le plus important est le double tombeau que la tradition attribue aux rois Kaleb et Gabra-Masqal; l'expédition allemande de Krencker et Littmann a établi dès 1906 un relevé précis de ce monument⁶⁴, constitué de deux édifices, parallèles, pratiquement identiques et séparés par une terrasse. Sous chaque édifice se trouvait un tombeau construit en pierres de taille et composé d'un long escalier, d'une crypte et de plusieurs caveaux funéraires. L'orientation de ces monuments et l'existence de croix gravées lors de la construction du monument font attribuer ce monument axoumite à la période chrétienne. La disposition du tombeau sous l'édifice, selon son axe est-ouest, évoque celle du caveau de Degum C; il faut aussi noter que chacun des édifices du monument axoumite possédait une double colonnade et trois chambres quadrangulaires sur le petit côté Est, ce qui donnait un aspect basilical (cf. Degum B, avec ses colonnettes de bois); enfin, le monument axoumite était situé, comme Degum et les églises rupestres apparentées, au milieu d'un vallon.

La ressemblance du monument C avec des édifices axoumites à crypte funéraire est confirmée par deux autres comparaisons. A Etchmerra, au nord du Tigré, les ruines d'un important édifice conservent un escalier de 9 marches descendant dans une petite crypte dont trois murs possèdent une ouverture donnant accès à une chambre funéraire⁶⁵. L'exemple le plus proche

est fourni par l'un des édifices axoumites récemment dégagés à Maṭarā; l'édifice appelé Maṭarā D a révélé dans ses substructions un tombeau appareillé⁶⁶ qui peut être considéré comme une version construite du caveau de Degum. Plan et coupe longitudinale sont pratiquement les mêmes: un escalier d'une dizaine de marches conduit vers un caveau que précède une antichambre exiguë. Les tombeaux de Maṭarā D et de Degum C possèdent de plus en commun un dispositif très caractéristique: dans chacun d'eux, on peut accéder à l'antichambre, normalement par l'escalier, mais aussi par une ouverture aménagée dans la partie supérieure de cette antichambre — à Maṭarā, c'est une fenêtre dans le mur est, au-dessus de la porte du caveau, et, à Degum, une sorte de trappe pratiquée dans le plafond de l'antichambre et fermée par des dalles de pierre.

IV. L'ESCALIER SITUÉ ENTRE LES MONUMENTS B ET C

Entre la chapelle funéraire et le monument B se remarquent une série de marches taillées dans le rocher. Cet escalier n'a plus aucune utilité aujourd'hui, car il est interrompu par le toit de la partie construite de l'église. Autrefois, il devait être à l'air libre (comme l'indique d'ailleurs l'usure de ses marches) et servait à monter rapidement sur le toit du sanctuaire. Un autre escalier rupestre permettant d'accéder au toit du mamelon dans lequel était creusée l'église a été observé à Bérakit, autre église de cette vallée. Sans doute ces escaliers conduisaient-ils à des installations aménagées en terrasse. C'est d'ailleurs le cas à Degum où cet escalier aboutit à proximité immédiate du baptistère⁶⁷.

V. LE BAPTISTÈRE (fig. 25)

C'est le premier baptistère rupestre signalé en Éthiopie. Il existe bien à Lālibelā divers bassins de grandes dimensions creusés dans le rocher, à l'extérieur des églises, mais ils ont un rôle liturgique différent⁶⁸. Tous les baptistères connus jusqu'alors en Éthiopie avaient

été découverts, construits en maçonnerie, dans une petite salle quadrangulaire située dans l'angle sud-est d'églises très anciennes, dont certaines étaient des temples axoumites transformés en églises.

baptismale n'ait pas été entourée d'une construction ou, au moins, d'une sorte de balustrade, en bois ou en pierre. Aucun vestige n'en a été retrouvé, mais peut-être en existe-t-il dans l'important tertre qui s'élève dès le bord même



FIG. 25. — Piscine baptismale.

L'existence d'un baptistère à Degum a été découverte en dégagant la terre d'un trou du rocher; l'excavation s'est révélée avoir la forme d'un type de cuve baptismale bien connu. Du fait qu'elle avait été entièrement creusée dans le rocher (et probablement remplie de terre, par les eaux de ruissellement, très peu de temps après son abandon), la cuve était parfaitement conservée. De forme arrondie, elle s'échancre au nord et au sud en un petit escalier de cinq marches. La longueur totale est-ouest est de 2,65 m; la piscine est profonde, au centre, de 1,58 m, ce qui permet à un homme de taille moyenne d'être immergé jusqu'aux épaules, selon le rite ancien. Aucun dispositif d'arrivée ou de départ de l'eau n'a été remarqué.

Il est difficile d'admettre que cette cuve

de la piscine. En dégagant un mètre de rocher à côté de la piscine, il a été possible d'observer qu'elle se trouvait au milieu d'une plate-forme aménagée avec soin dans le rocher.

La piscine est d'une forme fréquente déjà connue en Éthiopie et qui vient, sans le moindre doute, du monde chrétien byzantin. On la trouve aux environs du VI^e siècle en Syrie⁶⁹, en Égypte⁷⁰, en Cyrénaïque⁷¹. En Éthiopie même, des piscines baptismales identiques, mais construites en

69. Sbeitia, Gerasa, etc.

70. A. BADAWI, *Les premières églises d'Égypte...*, dans *Kyriallia. Études variées à l'occasion du XV^e cent. de saint Cyrille d'Alexandrie*, Le Caire, 1947, p. 24 (Abou Ménas).

71. J.B. WARD-PERKINS, *Christian Antiq. of Cyrenaican Pentapolis*, dans *Bull. de la Soc. d'archéol. copte*, IX, 1943, p. 125, et s., église n° 1 d'Apollonia, plan n° 1.

64. Cf. *supra*, note 61.

65. J. LECLANT et A. MIQUEL, *Reconnaissance dans l'Agamé...*, dans *Ann. d'Éth.*, III, 1959, p. 108-9, pl. L, a.

66. Voy. Fr. ANFRAY et G. ANNEQUIN, dans *Ann. d'Éth.*, VI, 1965, p. 65-67, pl. XLIV, XLV, XLVIII, 4, 5.

67. Une chapelle caractéristique au nord-est de el-Khar-geh, en Égypte, dont les trois salles et l'entrée principale sont disposées comme à Degum C, possède un escalier sur son côté sud, voy. Wl. DE BOCK, *Matériaux pour servir à l'archéol. de l'Égypte chr.*, Saint-Petersbourg, 1902, p. 5-6, fig. 6.

68. Selon un usage existant aussi chez les Coptes, ces bassins, généralement de grandes dimensions, cf. BIANCHI BARRIVIERA, dans *Rass. di st. etiop.*, XVIII, 1962, pl. 13, sont utilisés pour les cérémonies marquant la commémoration de l'Épiphanie.

magasinerie, ont été découvertes à Adoulis⁷², à Yeḥā⁷³, à Endā Ćerqos⁷⁴ et, tout récemment à Maṭarā⁷⁵.

Par sa forme, son orientation est-ouest et sa situation à l'extérieur de l'église, la cuve du baptistère de Degum dérive de celle de Maṭarā, installée à l'est de l'abside, dans l'axe même de l'église.

Cette disposition rare semble avoir connu un certain succès en Afrique orientale puisqu'on la rencontre en Cyrénaïque⁷⁶, en Égypte⁷⁷ et même au Soudan⁷⁸. Le déplacement de la cuve paraît, à Degum, résulter de l'existence du tombeau dont on a peut-être rapproché la cuve intentionnellement.

Sans la découverte du baptistère de Maṭarā, on aurait considéré la situation du baptistère de Degum à l'extérieur de l'église comme un fait curieux. Il est probable qu'en Éthiopie comme ailleurs, notamment en Égypte, le baptistère pouvait se trouver à différents endroits. En Égypte, la règle était de l'inclure dans le plan de l'église : c'est probablement la raison des nombreux exemples éthiopiens de baptistère aménagés dans la salle sud-est de l'église. Dans quelques cas particuliers, en Égypte, le baptistère se trouve en dehors de l'église ; c'est ainsi dans le grand sanctuaire d'Abou Ménas dont la cuve

présente la même forme et la même orientation qu'à Degum et à Maṭarā. Le prestige d'un tel lieu de pèlerinage a pu entraîner l'imitation de son baptistère par les Éthiopiens⁷⁹. Degum en aura hérité, plusieurs siècles plus tard ; ici comme à Abou Ménas, la place du baptistère en dehors des églises facilitait sans doute les cérémonies en plein air, les processions et les baptêmes de foules importantes, car en fait, toutes proportions gardées, Degum se présente comme un centre de pèlerinage, avec son tombeau, ses églises et son baptistère.

CARACTÉRISTIQUES DES MONUMENTS DE DEGUM

Le caractère chrétien des monuments rupestres de Degum ne fait aucun doute : il est clairement attesté par l'orientation des hypogées, la présence d'une cuve baptismale et, dans une moindre mesure, par leur usage actuel et l'existence d'une croix paraissant avoir été gravée très anciennement. Degum constitue dans son ensemble un site éthiopien « médiéval » exceptionnel par le nombre de ses monuments, leur qualité et leur originalité. Les autres monuments du x^e au xv^e siècle ne fournissent aucun édifice identique, aucun tombeau comparable, aucune cuve baptismale aussi archaïsante. Enfin, la découverte d'un échantillonnage important de tessons de poterie dont beaucoup offrent la fabrique et le décor de la poterie axoumite des derniers siècles, confère à ce site « rupestre » un intérêt très particulier.

De plus, on l'a vu, les différents monuments de Degum se distinguent à de multiples égards des autres églises rupestres, à l'exception (nous allons y revenir) d'un petit groupe (Berakit, Hawzēn, Abrahā Aṣbehā, Ćerqos Weqro) qui leur sont certainement liés, non seulement géographiquement, mais par leur art et leur histoire.

Les caractéristiques des monuments rupestres de Degum sont les suivantes :

- a) situation dans le paysage (ce point, essentiel, fait partie de l'héritage axoumite — ci-dessous, § d ; nous l'en avons isolé pour mieux le mettre en valeur) ;
- b) qualité de la taille ;
- c) précision du pastiche architectural ;
- d) importance de l'héritage axoumite et, par son intermédiaire ;

e) importance des éléments chrétiens archaïques (vi^e siècle environ) ;

f) aménagement particulier du chevet (externe et interne) des monuments ;

g) emploi du bois pour le bâti des portes et des fenêtres.

Précisons brièvement ces différentes caractéristiques qui, à quelque détails près, seront également valables pour le petit groupe de monuments cité précédemment.

1. *La situation dans le paysage* : est identique à celle des sites axoumites et même des sites sabéens ; les monuments, facilement accessibles, se trouvent au milieu d'un vallon, sur une légère éminence du terrain, non loin d'un ravinement assurant le meilleur ravitaillement en eau⁸⁰. Comme le laisse supposer la découverte de tessons de poterie de style axoumite, il est probable que le site a été occupé dès les derniers siècles de la période axoumite.

2. *La qualité de la taille* : apparaît clairement à l'examen des plans et des photographies ; une telle qualité ne se retrouve que dans les monuments les plus soignés de Lālibelā et dans quelques églises rupestres du Tigré, étroitement apparentées à Degum (cf. les quatre monuments cités plus haut).

3. *La précision du pastiche architectural* : est également comparable seulement à celle des monuments de Lālibelā et des antiques stèles monolithiques d'Axoum. Les types architecturaux reproduits dans la pierre à Degum sont différents de ceux de Lālibelā. Dans ce dernier lieu, le vérisme des copies rupestres avait pu être contrôlé par la survie de quelques modèles (ex. : Dabra Dāmo) et par les plans tirés des ruines axoumites. A Degum, ce sont la cuve baptismale et la crypte funéraire, dont nous possédons les prototypes construits ou maçonnés, qui témoignent du degré d'exactitude des autres édifices reproduits, inconnus jusqu'alors. Le témoignage apporté par les copies de Degum est extrêmement complet et nous renseigne peut-être pour la première fois sur les superstructures des édifices axoumites, notamment les plafonds.

4. *Importance de l'héritage axoumite* : tous les monuments éthiopiens, même les plus récents, manifestent par l'emploi d'un ou plusieurs éléments, une certaine tradition « axoumite ». A Degum, il s'agit, non d'une tradition concernant quelques éléments isolés, mais d'un véri-

table héritage. A ce qu'il en paraît, cet héritage ne semble avoir souffert d'aucune altération importante.

Cet héritage se remarque dans les principales caractéristiques des monuments et du site : 1) la situation des monuments est celle, nous l'avons vu, des monuments axoumites isolés ou groupés ; 2) la découverte, à Degum, de deux hypogées pratiquement identiques, disposés parallèlement à peu de distance l'un de l'autre, rappelle avec précision le double monument axoumite considéré comme le « Tombeau de Caleb et Gabra Masqal » ; 3) le plan et tous les détails (notamment le double accès) de la crypte funéraire de Degum répètent les tombeaux aménagés dans les substructures des édifices axoumites ; 4) le plan des principaux hypogées est comparable à celui de l'endā abunā Aragāwi de Dabra Dāmo, de l'antique église Endā Ćerqos et de la plupart des ruines axoumites simples ; 5) le vocabulaire architectural rappelle, mieux qu'à Lālibelā, celui des édifices axoumites (voy. notamment les chapiteaux à degrés et piliers à arêtes chanfreinées) ; 6) aucun des procédés techniques évoqués n'est susceptible d'avoir été inconnu des architectes axoumites : ce n'est pas le cas à Lālibelā où l'on observe des coupes et des voûtes en berceau avec arcs doubleaux dont on ne sait, faute de monuments conservés avec leurs superstructures, si ces systèmes de couverture étaient connus des architectes axoumites. A Degum, seul l'emploi des caissons à poutraison oblique peut ne pas avoir été une technique axoumite⁸¹.

5. *Les éléments chrétiens archaïques* : ont probablement tous été transmis à l'art « médiéval » éthiopien par l'intermédiaire des églises axoumites. Le plus évident est constitué par la cuve baptismale dont la forme, l'orientation et la place sont la continuation directe d'usages chrétiens méditerranéens des environs du vi^e siècle. Le voisinage d'un tombeau (au moins), d'un baptistère et de plusieurs églises, d'usage probablement diversifié, rappelle clairement les grands sanctuaires paléochrétiens. D'autres éléments ont une réalité directement liée à la valeur

72. PARIBENI, *Ricerche nel luogo dell'antica Adulis*, dans *Monumenti ant.*, Rendiconti... R. Accad. Lincei, XVIII, 1908, fig. 05, col. 531-532 (la forme de la cuve est identique à celle d'Apollonia) ; D.A.E., II, fig. 336.

73. D.A.E., II, fig. 166 ; J. DORESSE, *Les premiers monuments chrétiens de l'Éthiopie et l'église archaïque de Yeḥā*, dans *Novum Testamentum*, I, 1956, p. 209-24, photo dans J. DORESSE, *L'Empire du Prêtre-Jean*, I, pl. face p. 240.

74. H. DE CONTENSON, *Les fouilles à Haoulti-Melazo en 1958*, dans *Ann. d'Éth.*, IV, 1961, p. 41, pl. XXV-XXVII, XXIX.

75. Fouilles dirigées par F. Anfray qui a bien voulu nous faire part de sa découverte, avant sa publication.

76. Église de Breviglieri, cf. J.B. WARD-PERKINS, *The Christian Antiquities of Tripolitania*, dans *Archaeologia*, XCIV, 1951, fig. p. 45 ; G. DE ANGELIS D'OSSAT, *L'architettura del complesso paleo-cristiano di Breviglieri (el-Kjadrā)*, in *Libia*, dans *Corsi cult. arte ravennate e byz.*, t. XVI, 1969, p. 97-110, plan, fig. 1, p. 99.

77. J. CLEDAT, *Fouilles à Khirbet...*, dans *Annales du Serv. des Antiquités*, XVI, 1916, p. 6-32, pl. I-IV ; le seul exemple extérieur à l'Afrique orientale serait celui de Siaggu, en Tunisie, cf. LASTEYRIE, *L'archit. romane*, fig. 185 (je dois cette référence à M. André GRABAR, cf. *Martyrium*, I, p. 445).

78. P.L. SHINNIE, *A Monastery in the Northern Sudan*, dans *Soud. Archaeol. Section Occasional Papers*, n° 5, 1961 : il s'agit de l'église du monastère d'El-Ghazali attribuée au x^e siècle.

79. Le sanctuaire égyptien était fréquenté par des Éthiopiens, voy. l'ampoule de terre cuite découverte à Adoulis, cf. PARIBENI, *art. cité*, fig. 54, col. 538.

80. Voy. la remarque de J. LECLANT, dans *Ann. d'Éth.*, III, 1959, n. 1, p. 56 : « Dans le Tigré, les sites antiques, comme les villages modernes qui les recouvrent, sont situés de préférence à la naissance de ravins, à cause de l'eau. »

81. Voy. l'hypothèse de Jean DORESSE, dans ma note 24.

de nos hypothèses : c'est en premier lieu l'éventuelle existence d'un *martyrium* avec *confession* ; par ailleurs, le schéma architectonique de la salle-baldaquin à caractère funéraire serait un élément intéressant de ce point de vue, notamment dans le cas d'un emploi comme écrin d'un sarcophage-reliquaire. Rappelons aussi la possibilité d'une réunion *sub divo* des fidèles à l'ouest des sanctuaires, trop exigus pour les recevoir. Dans l'hypothèse où Degum A aurait été un *martyrium*, Degum B n'aurait été qu'une église normale, accolée à une chapelle funéraire dont le tombeau collectif était sans doute destiné à des personnages désireux de reposer *ad sanctos*.

6. *Les aménagements du chevet* : quel qu'ait été leur rôle, à l'origine (il se pourrait, en effet, qu'il ait été fondamentalement modifié), l'existence même de ces aménagements distingue les monuments de Degum de toutes les autres églises d'Éthiopie construites ou rupestres, à l'exclusion du petit groupe déjà cité si souvent et dont nous décrirons bientôt sommairement les particularités de leur zone orientale.

7. *L'emploi du bois pour le bâti des portes et des poutres* : distingue les monuments de Degum et les quelques églises apparentées de toutes les autres églises rupestres, y compris celles de Lālibelā où le bâti de bois des portes et des fenêtres est *imité dans la pierre*. A Degum, d'ailleurs, d'autres éléments étaient peut-être également mobiles, c'est-à-dire réels et non pas seulement imités dans le roc : en effet, nous avons vu que de nombreuses mortaises attestent la présence d'appliques de métal ou bois aujourd'hui disparues. Cet emploi du bois prouve les efforts accomplis dans ces monuments, exceptionnellement *multipliés sur un même site* : seul, Lālibelā est, de ce point de vue, comparable à Degum. L'emploi du bois pour le bâti des

portes et des fenêtres atteste aussi que la réalisation de monuments monolithes ou, du moins, entièrement taillés dans le rocher, n'était pas, à Degum, le souci des maîtres d'œuvre, à l'inverse de ce qui apparaît à Lālibelā. A Degum, c'est un désir plus profond qui a motivé les maîtres d'œuvre : assurer la pérennité des sanctuaires en leur conservant l'aspect et le raffinement d'édifices véritables. Cette intention ne serait-elle pas dictée par la nature même du monument principal du site : un tombeau ? Celui-ci n'étant pas obligatoirement la crypte funéraire, mais peut-être l'un des deux hypogées, ou les deux comme dans le prototype axoumite dont chacun des édifices possédait sa crypte. D'ailleurs, ne serait-ce pas un type d'édifice dérivé de la partie principale des bâtiments axoumites que le maître d'œuvre de Degum aurait réalisé sous le niveau du sol, en faisant de la salle principale (le baldaquin) le caveau de son mausolée ?

8. *Un enduit blanc* recouvrait entièrement tout l'intérieur des différents hypogées de Degum. Il est particulièrement épais dans certaines zones de la chapelle funéraire, dissimulant le relief des moulures et des chapiteaux. Il est difficile de déterminer si cet enduit date de l'époque de réalisation des monuments. C'est probable, car ce raffinement supplémentaire n'est pas surprenant à l'intérieur de sanctuaires aussi soignés. Signalons néanmoins que les vestiges de cet enduit apparaissent également au fond du logement des poutres de bois des fenêtres et des portes, ce qui pourrait être considéré comme un indice d'application tardive. L'emploi de cet enduit blanc est peut-être lié à celui de peintures murales à fond blanc dont on peut démontrer le caractère archaïque au sein du répertoire chrétien⁸². De telles peintures se rencontrent dans quelques églises de la même région⁸³ ; elles pourraient avoir été inspirées par des peintures murales de Nubie (Faras) ou d'Égypte (Baouît, etc.).

DEGUM ET LES ÉGLISES RUPESTRES APPARENTÉES

Au cours de toute cette étude, nous avons souvent évoqué une parenté entre les hypogées de Degum et une petite série d'églises rupestres : Berakit⁸⁴, Hauzēn⁸⁵, Abrahā Aṣbehā⁸⁶ et Çer-

qos Weqro⁸⁷. Il convient de préciser cette parenté.

En fait, ces quatre monuments possèdent, à quelques détails près, toutes les caractéristiques qui font l'intérêt et l'originalité des sanctuaires de Degum.

Tout d'abord, ils occupent dans le paysage une position identique (Berakit, Hawzēn) ou analogue (Çerqos Weqro, Abrahā Aṣbehā) à celle du site de Degum. Celle de Çerqos Weqro ou de Abrahā Aṣbehā, légèrement différente, s'explique par les dimensions de ces deux monuments qui ont exigé un massif rocheux plus important : Abrahā Aṣbehā s'écarte un peu de la vallée pour chercher le bas d'une falaise, Çerqos Weqro demeure au milieu d'une plaine : tous deux sont facilement accessibles, ce qui n'est pas le cas des autres églises du Ger'āltā.

La qualité de la taille et du pastiche architectural est exceptionnelle ; on ne peut la comparer qu'à celle des monuments de Degum et de Lālibelā. Les types architecturaux représentés varient d'un monument à l'autre et nécessiteraient une étude qui ne peut même être esquissée ici. Comme à Degum, les maîtres d'œuvre avaient à leur disposition un vaste répertoire d'édifices.

Dans les quatre monuments, l'héritage axoumite est exceptionnellement important, comme à Degum. Ici comme là, on découvre certains éléments particuliers que l'on ne rencontre nulle part ailleurs, dans les monuments « médiévaux », même à Lālibelā : c'est le cas, par exemple, des chapiteaux à degrés.

Rappelons que ces quatre monuments sont les seuls à de rares exceptions près⁸⁸ à employer le bois pour le bâti des portes et des fenêtres.

Nous examinerons plus longuement les aménagements du chevet : leur étude sur le terrain est très difficile, mais ils constituent une particularité très intéressante, dont l'examen, même rapide, permet de mieux comprendre le dispositif observé à l'est des hypogées de Degum.

L'église rupestre de Berakit possède une tranchée extérieure conduisant du côté nord du mamelon dans lequel est creusée l'église jusqu'à l'est du *maqdas* ; une petite fenêtre s'ouvre au fond du *maqdas* : nous avons d'abord pensé qu'elle communiquait directement avec la tranchée⁸⁹, mais lors d'une seconde visite, en mai 1972, nous avons pu recueillir deux informations complémentaires. Tout d'abord, il existerait à

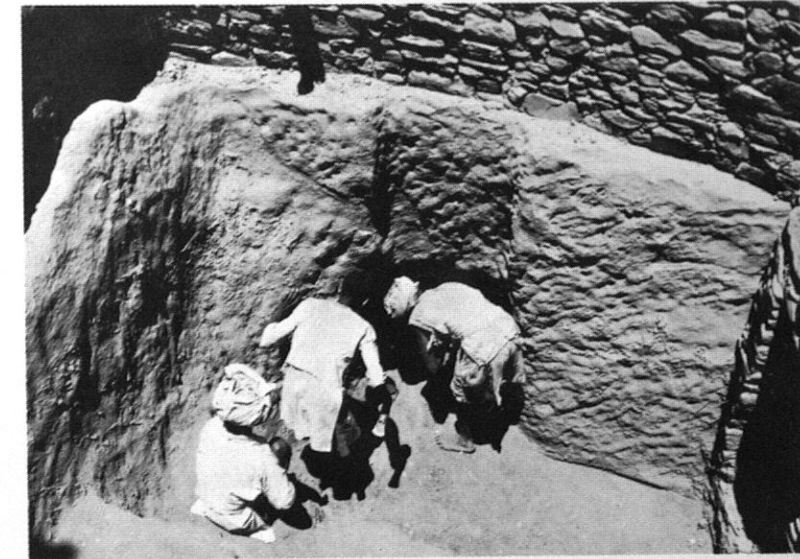


FIG. 26. — Vue de l'« excavation orientale », à l'Est de l'hypogée A, après dégagement.

l'est du *maqdas* une petite salle rectangulaire, accessible seulement par la tranchée taillée dans le roc et c'est avec cette salle que communiquerait la fenêtre percée dans la paroi orientale du *maqdas*. D'autre part, les deux « sacristies » dont les portes sont actuellement hermétiquement murées, contiendraient chacune une ou plusieurs sépultures.

L'église de Hawzēn, au nord-est de Berakit, est une basilique minuscule, mais son chevet présente d'importants aménagements. Deux entrées s'aperçoivent de l'extérieur : l'une à l'est du *maqdas*, dans l'axe de l'église ; l'autre au nord-est ; les deux passages sont taillés dans le roc et constituent une sorte d'antichambre au fond de laquelle existe une ouverture, fermée par une lourde dalle. Nous n'avons pas été autorisés à y pénétrer, mais d'après le prêtre, il existerait de part et d'autre du *maqdas* absidal, deux vastes salles, dont l'une serait aussi longue que la nef et dont la paroi supérieure serait sculptée à l'imitation d'un plafond à caissons.

Zürcher Zeitung, das Wochenende, n°s 3/4, 1966 ; Art éth., p. 133-4, pl. 177-181 ; Buxton, Rock-hewn churches... of Tigre, dans Archaeologia, CII, 1971, p. 42-46, pl. XXIV-XXV.

87. GERSTER, art. cité dans la note 86 ; cf. aussi Art éth., p. 47 et s., pl. XXII-XXIII.

88. Par exemple : Maï Kado Giyorgis, au nord-est de Hawzen.

89. C'est ce que j'ai écrit dans mon article sur Berakit sans pouvoir le modifier à mon retour de mission, cf. Ann. d'Éth., vol. IX (sous presse).

82. A propos du fond blanc des peintures chrétiennes d'Égypte, voy. A. GRABAR, *Martyrium*, II, Londres, p. 182 ; Cappadoce, cf. Nicole THIERRY, dans *Synthronon. Rec. A. Grabar...*, Bibl. des Cah. Archéol., Paris, 1968, p. 58, n. 14 : « En Cappadoce, un petit nombre de décors seulement est à fond blanc et toujours à rattacher plus ou moins à l'art paléochrétien. »

83. Chapelle (?) Abbā Danē'el, près du monastère Dabra Maryām, cf. GERSTER, *Art éth.*, pl. 36-37 ; Dabra Mā'ār, église haute (inérite).

84. Cf. ma note 5.

85. Église pratiquement inédite, quelques renseignements dans : chez B. PLAYNE, *Saint-Georges for Ethiopia*, Londres, 1954, p. 83 ; R. PLANT, dans *Ethiopia Observer*, vol. XIII, n° 3, 1970, p. 255-6.

86. GERSTER, *Drei Felskirchen in Tigre*, dans *Neue*

Selon le prêtre, cette salle ou les autres locaux auraient servi de tombeau. Signalons encore que le rocher dresse un éperon au-dessus de cette zone où a été creusé l'est de l'église ; cet éperon est creusé d'une petite cellule qui aurait été l'oratoire de Takla-Haymanot (XIII^e siècle) auquel est dédiée et attribuée l'église⁹⁰.

Le chevet des églises Abrahā Aṣbehā et Čerqos Weqro se distingue tout à fait différemment : il est la seule partie de l'église restant engagée dans la falaise alors que les trois autres côtés sont libres, ce qui donne au monument « rupestre » l'aspect d'un semi-monolithe. Les deux églises possèdent, de part et d'autre de l'abside, deux salles dissymétriques, mais toutes deux de vastes proportions. A Abrahā Aṣbehā, une tradition très vivante affirme que ces salles renferment les sépultures des personnages éponymes qui auraient vécu, d'après les historiens, au VI^e siècle. Le fait n'a jamais pu être vérifié, mais il est probable que ces salles ont servi de tombeaux. Ce qui est certain, c'est que ces salles sont de dimensions véritablement exceptionnelles (4 m × 4 m et 6 m × 6 m) et qu'elles sont dominées chacune par une grande coupole soigneusement taillée dans le toit rocheux ; comment pourrait-il s'agir de simples « sacristies » ?

Quelques remarques concernant deux monuments — Bilbalā Čerqos⁹¹ et Weqro Masqala Krestos⁹², tous deux dans le Lästā — vont corroborer, à divers titres, les faits précédents.

Bilbalā Čerqos est une église taillée dans le rocher de la même manière que Abrahā Aṣbehā et Čerqos Weqro, dans ce sens que son côté oriental est encore engagé dans la masse rocheuse. Or, il existe dans la salle de l'angle nord-est un tombeau ou plutôt une fosse de 1 m × 0,50, ouverte et vide. D'autre part, il existe à l'extérieur de l'église, au nord-est, un

grand tombeau constitué d'une chambre principale carrée et de deux caveaux rectangulaires latéraux : outre qu'il peut s'agir du lieu de translation de la dépouille du personnage inhumé autrefois dans la fosse décrite précédemment, il faut remarquer la coïncidence de forme entre le plan d'un tombeau de ce genre (type dont l'origine est très ancienne en Éthiopie⁹³) avec le chevet d'une église éthiopienne à *maqdas* carré (ou approximativement tel) flanqué au nord et au sud d'une salle rectangulaire. Intégrée dans l'architecture d'une église, cette triple salle peut aussi en être isolée : c'est le cas dans quelques églises où les portes des salles d'angle qui s'ouvraient sur les nefs latérales ont été condamnées ou supprimées⁹⁴ ; c'est aussi le cas à Degum, dans les hypogées A et B, où le rôle des salles latérales est encore plus relié à celui de la salle axiale, dont la fonction d'écrin (funéraire ou dérivée) semble plus accusée qu'ailleurs en raison de la structure en baldaquin de la salle. Le second monument, Weqro Masqala Krestos ne nous intéresse que dans la mesure où la salle de l'angle nord-est n'a pu être creusée, en raison de la mauvaise qualité du roc à cet endroit ; de ce fait, à notre avis, une fosse funéraire apparaît devant la salle-baldaquin, dans la travée orientale de la nef centrale⁹⁵.

Ces quelques exemples parlent en faveur du caractère funéraire des divers aménagements des églises de Berakit, Hawzēn, Abrahā Aṣbehā et Čerqos Weqro et accentuent la parenté de ce groupe avec ceux de Degum, dont l'aspect funéraire apparaît plus assuré, même pour les hypogées A et B.

Un dernier point commun entre les cinq sites rupestres du vallon du Ger'āltā concerne le décor de tous ces monuments. Tous, en effet, présentent des vestiges d'un décor blanc. L'église de Hawzēn ne se distingue pas des hypogées de Degum : le badigeon blanc semble avoir recouvert toute la surface des parois, plafond compris. Il en est de même à Berakit, avec cette différence que les piliers offrent des fragments de peinture figurative polychrome. Le décor des églises de Čerqos Weqro et Abrahā Aṣbehā, pratiquement identiques, est aussi le plus élaboré : un épais enduit plâtreux à l'aspect de stuc a été sculpté et peint, avec opposition de clair et de sombre. Il s'agit là d'une technique dont l'emploi est tout à fait exceptionnel en

Éthiopie : même Mikā'el Ambā, monument apparenté par l'architecture aux deux précédents, n'a pas bénéficié de cette décoration raffinée. Mais il s'agit sans doute d'un monument d'une époque quelque peu différente et qui se distingue aussi des précédents par une réalisation moins soignée et par sa situation dans le paysage (comme son nom l'indique, l'église est creusée sur un *ambā*).

LE PROBLÈME CHRONOLOGIQUE

Aucune inscription, aucune source littéraire, aucun élément de sa technique ou de son style ne permet, il faut le reconnaître, de proposer une datation scientifiquement assurée des différents monuments rupestres de Degum. Il est probable qu'ils sont contemporains les uns des autres ; tout au plus une légère différence dans l'orientation de la chapelle funéraire pourrait entraîner à dater cet hypogée, ainsi que sa crypte, d'une époque différente de quelques années, d'une génération au plus, car c'est aux mêmes ouvriers et surtout au même maître d'œuvre que sont dûs tous les monuments du site.

Parmi les deux à trois centaines d'églises éthiopiennes antérieures au XVI^e siècle qui se sont conservées (quelques-unes construites, mais la plupart rupestres), aucune n'a encore pu être datée de manière scientifique. De plus, la variété des monuments, la force des traditions et, surtout, l'absence presque totale de sources historiques pour la période du X^e au XIII^e siècle, rendent toutes les hypothèses hasardeuses.

Les quelques 120 églises rupestres du Tigré récemment re-découvertes n'ont pas encore toutes été visitées, mais leur existence a déjà remis en question la primauté de Lālibelā dans la réalisation de premiers monolithes. De nombreux monuments rupestres du Tigré sont susceptibles d'être antérieurs à ceux de Lālibelā dont il convient d'ailleurs de considérer avec prudence la date traditionnelle dont le plus ferme point d'appui est constitué, Mordini nous l'a rappelé⁹⁶, par un récit de la vie de Lālibelā dont la rédaction ne saurait être antérieure à la fin du XIV^e siècle⁹⁷.

En dépit de son importance historique acquise, Lālibelā est dans son ensemble comparable à Degum. Ce sont les deux seuls sites

à ressembler autant de monuments taillés dans le roc. Sur le plan stylistique, rien ne permet a priori de considérer les monuments d'un site comme antérieurs à ceux de l'autre. Une observation pourrait avoir un rôle décisif : les hypogées de Degum résultent peut-être, nous l'avons remarqué, d'une recherche dans le domaine des monuments funéraires, à partir d'édifices construits dont la reproduction dans la pierre serait liée à un souci de pérennité et un goût nouveau pour des mausolées ou *martyria* somptueux à l'image des édifices palatins. Les recherches concernant les aménagements supposés funéraires du chevet des églises rupestres apparentées à Degum devraient confirmer cette explication.

Dans sa récente étude sur les églises rupestres du Tigré, M. Buxton a classé Degum dans une catégorie qu'il appelle « Tigrean basilicas. Earlier Series »⁹⁸ et qu'il attribue avec de nombreuses réserves — justifiées — à une période allant du XIII^e au XIV^e siècle. Buxton envisage même un « revival of still later date ». Cette datation, relativement tardive, de Degum lui est suggérée par l'« arrangement non axomite des colonnes à chapiteau composite » et par la combinaison « untraditionnal » d'arcs et de chapiteaux à degrés.

Rien ne s'oppose véritablement à cette datation, mais à notre avis, celle-ci doit être considérée comme la plus tardive qui puisse être envisagée.

Par contre, il est très difficile d'admettre que les églises Abrahā Aṣbehā et Čerqos Weqro soient, comme le propose Buxton, séparées par deux siècles des hypogées de Degum. Les analyses qui précèdent ont montré l'étroite parenté existant entre tous ces monuments ainsi que ceux de Hawzēn et de Berakit. La date des monuments de Degum est liée à celle des autres églises des vallons du Ger'āltā. Des circonstances particulières, historiques et artistiques, qu'il convient de déterminer sont à l'origine de la réalisation de ce groupe de monuments originaux : ce pourrait être la venue de réfugiés égypt-

90. Cette tradition pose un problème, car d'après les vies du saint — d'ailleurs peu célèbre de son vivant — il n'aurait pas séjourné dans la région de Hawzēn : C. CONTI ROSSINI, *Il « Gadla Takla Haymanot » secondo la redazione waldebbanna*, dans *Atti della A. Accad. dei Lincei*, vol. II, 1, 1894, p. 97-143 ; E.A. WALLIS BUDGE, *The Life of Takla Haymanot in the version of Dabra Libānos*, Londres, 1906.

91. BIANCHI BARRIVIERA, dans *Rass. di studi etiopici*, XIX, 1963, pl. 46 ; GERSTER, *Art. éth.*, fig. 87, p. 119.

92. BIANCHI BARRIVIERA, *ibidem*, pl. 50.

93. Voy. par ex. H. DE CONTENSON, *Les fouilles à Axoum...*, dans *Ann. d'Éth.*, V, 1963, p. 14-15, pl. XXIV.

94. Gannata Māryām, Weqro Masqala Krestos, Qānqānit Mikā'el, Lālibelā bēta abbā Libānos, etc.

95. Cf. ma note 91.

96. A. MORDINI, *La chiesa di Aramo con considerazioni sulla datazione dei monumenti dell'arte religiosa etiopica*, dans *Rass. di studi etiopici*, XV, 1959, not. p. 44 et s.

97. J. PERRUCHON, *Vie de Lālibelā, roi d'Éthiopie*, Paris, 1892 ; pour la date, cf. I. GUIDI, *Storia della litt. etiopica*, Rome, 1932, p. 39.

98. BUXTON, *Rock-hewn churches...*, p. 56-57.

tiens ou syro-mésopotamiens⁹⁹ ; la présence d'artisans étrangers liée à l'existence d'une minorité musulmane dans la région¹⁰⁰ ; le siège d'un pouvoir politique particulier dans la région pendant la période incertaine des Zāgwē ou encore le reflux, plus tard, des populations du Lāsā vers le Nord, après la chute des Zāgwē. Cette dernière explication entraînerait une datation « tardive » : à la fin du XIII^e siècle ou au XIV^e ; au contraire, dans les autres éventualités (qui d'ailleurs ne s'excluent nullement l'une l'autre), ce serait à une époque plus reculée qu'il faudrait alors dater les hypogées de Degum et les églises rupestres qui leur sont le plus étroitement apparentées.

On peut retenir, à notre avis, le X^e siècle comme date la plus haute, avec cette réserve qu'il ne faut pas oublier la précocité (III^e-IV^e siècle) chez les Éthiopiens du goût et de la virtuosité technique dans le domaine de la taille de la pierre et des réalisations monolithiques (cf. les stèles géantes d'Axoum) ; seules quelques considérations en partie incertaines s'opposent véritablement à attribuer les hypogées de Degum à la fin de la période axoumite (VII^e-X^e siècle) : il s'agit surtout du consensus sur la date *apparemment* post-axoumite de toutes les églises rupestres d'Éthiopie et, en ce qui concerne plus précisément Degum, de quelques détails architecturaux, notamment les caissons à pourtrason

oblique dont la technique ne serait parvenue en Éthiopie qu'au XI^e ou XII^e siècle, selon l'hypothèse signalée, de M. J. Dorresse.

Bien que nullement prouvée, l'époque des XI^e et XII^e siècles paraît la plus favorable à la réalisation des hypogées de Degum.

Des recherches récentes, dont les résultats ne me sont parvenus qu'au moment de remettre à l'éditeur le bon à tirer de cet article, viennent étayer cette hypothèse chronologique. M. Georg Gerster a découvert en 1972 une intéressante église construite dans la région d'Atsbi (district du Tigré prévu pour la fin de notre inventaire) ; M. Gerster a rapporté un fragment de bois emprunté à l'une des poutres renforçant le mur : la méthode du carbone 14 a fourni une datation vers 1020 avec une erreur possible de 100 ans, ce qui, de toutes façons, place la construction de l'église au X^e, XI^e ou XII^e siècle¹⁰¹.

L'architecture de cette église construite présente d'importantes ressemblances avec celle imitée dans les hypogées de Degum : plafonds horizontaux au-dessus du sanctuaire et de la nef centrale ; architraves au-dessus des piliers de la nef ; arc réservé à l'entrée du sanctuaire, etc. De plus, cette église construite se rattache par son plafond à caissons carrés (le second exemple en Éthiopie) à l'église principale de Dabra Dāmo, édifice considéré jusqu'alors comme le plus ancien du pays.

La date des hypogées de Degum doit être liée à celle des autres églises rupestres des vallons du Ger'āltā que nous avons invoquée souvent au cours de cet article. L'étude détaillée que nous en avons entreprise permettra sans doute d'élucider ce problème chronologique qui concerne toutes les églises d'Éthiopie, rupestres ou construites.

Paris.

Claude LEPAGE.

NOTES SUR LES MOSAÏQUES DU DÔME DU ROCHER ET DE LA MOSQUÉE DE DAMAS A PROPOS D'UN LIVRE DE M^{me} MARGUERITE GAUTIER VAN BERCHEM

par Henri STERN

M^{me} Marguerite Gautier van Berchem vient de republier ses deux études sur les mosaïques du Dôme du Rocher et de la mosquée de Damas (Oxford, 1970, *The Mosaics of the Dome of the Rock in Jerusalem and of the Great Mosque in Damascus*) qui avaient ouvert, il y a quarante ans (1932), un domaine inexploré à l'archéologie de l'Islam primitif. Ni l'un ni l'autre de ces deux ensembles exceptionnels ne sont malheureusement restés dans l'état où ils étaient en 1930, état d'ailleurs précaire nécessitant des travaux de consolidation que l'auteur avait réclamés à plusieurs reprises. Les mosaïques du Dôme du Rocher viennent d'être complètement restaurées en 1963-64 par une équipe italienne qui, selon M^{me} van Berchem, s'est tenue assez scrupuleusement au tracé originel des motifs, mais qui, ayant jeté au déblai les cubes anciens détachés, n'a employé que des cubes modernes dont les tons criards et trop brillants nuisent à l'effet d'ensemble. Il faut espérer avec l'auteur que ces effets désagréables s'atténueront par l'action du temps.

A Damas, les travaux de réfection des mosaïques, entrepris depuis 1964 et en cours au moment de la rédaction du volume, ont au contraire profondément altéré l'état ancien. M^{me} van Berchem n'a pu en donner (1965) qu'un aperçu très limité, mais qui n'est pas rassurant du tout. Une grande lacune ancienne dans le célèbre panneau dit du Barada (nom de la rivière qui borde Damas) au portique ouest de la cour a été totalement refait (fig. 408 et 409)*. Des architectures stéréotypées d'une monotonie affligeante défigurent maintenant cet ensemble qui comptait parmi les plus beaux échantillons de la mosaïque murale du proche Orient.

Il semblerait que des parties anciennes ont été enlevées aussi et remplacées par des images modernes.

L'auteur ne s'est pas limité à joindre au texte ancien des précisions sur l'état matériel des deux ensembles et les modifications qu'ils ont subies depuis 1932. Elle ajoute à son étude antérieure des compléments qui, pour le Dôme du Rocher, portent sur les mosaïques du tambour. Pour la mosquée de Damas ils s'étendent sur toutes les mosaïques de sorte que ce chapitre est en grande partie nouveau, comprenant 50 pages (323-372) contre 22 pages (229-252) dans l'édition ancienne.

Ces suppléments ajoutent d'intéressants renseignements au texte de 1932. L'étude rapide des mosaïques des deux registres du tambour du Dôme du Rocher est devenue une analyse détaillée, résultat d'un nouvel examen sur place. Il s'agissait de savoir si ces mosaïques étaient des œuvres omeyyades authentiques de la fin du VII^e siècle ou des restaurations de 1027-28. Une inscription de cette date (408 H) au-dessus du registre inférieur, côté ouest (fig. 361), parle en effet de réfection. Se basant sur les conclusions que Max van Berchem avait tirées de ce texte, l'auteur avait, en 1932, émis l'hypothèse que toutes les mosaïques du tambour dataient du XI^e siècle. Sa nouvelle enquête l'a fait revenir sur cette opinion. La structure des motifs serait ancienne, mais des parties importantes auraient été restaurées en 1027-28 ou même plus tard. La thèse d'une restauration limitée est, à mon sens, corroborée par la place modeste qu'occupe cette inscription dans un petit rectangle au-dessus de la plante n° 15 du registre inférieur.

* Les renvois aux figures dans mon texte sont en italique.

Institut für Byzantinistik
und
neugriechische Philologie

99. Par exemple : à la suite des persécutions du calife El-Hakim, ou bien à l'époque des invasions seldjoukides, etc.

100. C. CONTI ROSSINI, *Necropoli musulmana ed antica chiesa cristiana presso Uogri Haribā nell'Enderia*, dans *Riv. degli studi orientali*, XVII, 1938, Rome, p. 309-408 ; M. SCHNEIDER, *Stèles funéraires de Quiba*, dans *Ann. d'Éth.*, VII, 1967, p. 107-118, pl. XLVII-L.

101. Georg GERSTER, *Äthiopien Felskirchen III : ein datierbares neues Gotteshaus*, dans *Neue Zürcher Zeitung*, Wochenende, n° 589, 17 Dezember 1972, p. 58, avec 4 ill. ; nous remercions M. Gerster de nous avoir fait connaître aussitôt ses importants résultats.

On regrettera que ces observations ne soient appuyées que sur une illustration précaire (aux deux photographies pl. 37 a et b, qui figuraient déjà dans la première édition, s'ajoutent quatre nouvelles, fig. 361, 362, 364, 365, franchement mauvaises) qui rend difficile de suivre l'argumentation de l'auteur. Quelques plantes (n° 5 du registre inférieur, n° 8, 10 et 11 du registre supérieur, n° 12 des fenêtres¹) ressemblent, en fait, à celles de la face intérieure de l'octogone, mais leur aspect à M^{me} van Berchem la responsabilité de leur être ainsi et de leur nature (voir les figures des pl. 361 et 362). Cette erreur ne se voit pas à moins d'être l'observateur et le texte : « M^{me} il est évident d'après les données présentes que ces motifs de mosaïques sont des réfections de la plaque et de la registre inférieur (pl. 5 et 6 vers la droite) : je n'ai pu les repérer. La série des seize plantes du registre supérieur est analysée dans le détail : les n° 8 (non reproduit), 11 et 12 (fig. 365 et 364) seraient omeyyades, les autres, des réfections plus ou moins complètes. Le n° 1, illustré par une photographie prise de biais et en partie seulement (fig. 130) par A.H.S. Megaw qui, en 1964, avait fait un rapport détaillé (inédit) sur l'état de ces mosaïques (*ibid.*, p. 218), semble être extrêmement proche des mosaïques du tambour de la mosquée el-Aqsâ. Aussi M^{me} van Berchem l'attribue-t-elle à juste titre à l'époque du calife Zahir (1028-1035).

Je saisis l'occasion de revenir à ces mosaï-

1. Ces plantes sont numérotées dans les deux registres de 1 à 16 en commençant par celle qui se trouve au-dessus du pilier nord-ouest de la rotonde et en avançant dans le sens de la marche d'une aiguille de montre. En revanche, la numérotation des motifs dans l'octogone (voir *infra*) part du pilier à droite de l'arcade sud (en regardant vers l'intérieur) en avançant dans le sens contraire à la marche d'une aiguille de montre. Cette double numérotation ne facilite pas au lecteur la localisation des motifs. Et elle n'est pas respectée partout. Sur les pl. 7 a, 8 b, 9 a, les piliers sont désignés par « W1 », « W4 », « NW4 ». Une erreur à signaler : l'écouillon pl. 9 b porte « E4 », mais pl. 9 a « N13 ».

2. H. NIKUN, *Recherches sur la mosquée el-Aqsâ et sur ses mosaïques*, dans *Art Orientalis*, V, 1963, p. 38-47.

3. L'auteur ne semble pas s'être aperçu que l'attribue, au contraire, l'invention des deux grandes plantes sur l'arc nord sous la coupole à l'époque de Zahir. J'ajouterais que les plantes sculptées sur les deux plaques de marbre qui revêtent l'un des côtés du pilier 6 de l'octogone (K.A.C. CHANWALL, *Early Muslim Architecture*, Oxford, 1932, pl. 4 d et e), œuvres certainement omeyyades (qui m'avaient échappé lors de la rédaction de mon article) sont d'une structure à peine différente des candélabres 2, 4 et 6 de l'Aqsâ (fig. 37, 39, 41 et 43 de mon article).

ques dont j'ai traité il y a quelques années². J'avais émis l'hypothèse qu'exécutées sous le calife Zahir en 1034-35, elles étaient inspirées par les mosaïques omeyyades qui avaient décoré le tambour auparavant et qui avaient dû être endommagées gravement, sinon détruites, par le séisme de 1054. M^{me} van Berchem (p. 307) n'est pas du tout de cet avis. « Henri Stern claims that the mosaics of the Aqsâ and those of the Umayyad are analogous, a comparison which brings with it no sense of any connection between the one and the other as it is based on a few insignificant details out of all comparison to the importance of the two compositions. A very wide divergence separates the artistic conception of the one from the other and it is even astonishing that the mosaics of Zahir, when they were embellishing the Aqsâ, did not draw more inspiration than they did from the outstanding Umayyad work they had before the eyes. » Je ne reviens pas à mes arguments (*loc. cit.*, p. 41 et suiv.) qui n'ont pas eu l'heur de convaincre l'auteur. M^{me} van Berchem confond *style* et *iconographie* : l'idée directrice de mon étude était précisément de distinguer ces deux notions. Le style des mosaïques du tambour de l'Aqsâ est évidemment très loin de celui des mosaïques omeyyades, alors que « l'iconographie », c'est-à-dire les motifs, candélabres formés de vases, de cornes d'abondance, de touffes d'acanthé et de larges palmes, en est une imitation manifeste. Le fait est d'autant plus évident qu'aucune œuvre fatimide ne présente ces motifs³.

M^{me} van Berchem en est restée également au commentaire de Max van Berchem de l'inscription qui courait à la base de la coupole de l'Aqsâ, selon lequel un maître égyptien aurait exécuté les mosaïques. Je pense avoir montré que c'est une erreur (*op. cit.*, p. 43 et suiv.), et j'ai le plaisir de joindre une note sur cette inscription due à l'amabilité de M^{me} Sourdel-Thomine, qui confirme mon hypothèse :

« Rien ne prouve que l'inscription du masgid al-Aqsâ, lue et copiée par al-Hawarî lors de son passage à Jérusalem, ait été exécutée en mosaïque. Pour l'affirmer (CIA, *Jerusalem*, II, p. 381) Max van Berchem se reportait à un passage d'al-Hawarî dont il donnait une traduction tronquée et à mon avis erronée.

De fait, la phrase entière dont Max van Berchem séparait abusivement deux premiers éléments (*wa-ğami 'al-kitāba wa-l awwāq bi-l-fuṣṣ al-muḍahhab*; cf. AL-HARAWI, *Kitāb al-Ziyarat*, éd. J. SOURDEL-

THOMINE, Damas, 1953, p. 26) pour en faire une phrase nominale traduite par : « L'inscription tout entière, lettres et rinceaux, est en mosaïque dorée », constitue un ensemble où les deux premiers groupes ne sauraient se comprendre sans référence à la suite : *wa-ğami 'mā' alā l-awāb min ayāt al-Qur'ān al-'aziz wa-'asā-mī l-hulafā' lam tağayyarahū l-Fraṅğ*. Je reste donc fidèle à la traduction fort différente que j'avais proposée voici une quinzaine d'années et qui se présentait ainsi : « Cette inscription tout entière, les feuillages en mosaïque dorée, ainsi que tous les versets coraniques et noms de califes qui surmontent les portes, ont été laissés intacts par les Francs » (cf. AL-HAWARI, *Guide des lieux de pèlerinage*, trad. J. SOURDEL-THOMINE, Damas, 1957, p. 64-65). Cette nouvelle interprétation me semble d'autant plus juste que, quelques lignes plus haut, al-Hawarî nous avait également signalé, à propos du mihrab d'Umar, conservé dans le même masgid al-Aqsâ, que les Francs de son temps ne l'avaient pas touché : c'était là pour lui le fait important à signaler.

Si l'inscription en question n'est pas en mosaïque, il n'est évidemment plus aucune raison de proposer pour le terme *muzzawig* la traduction « mosaïste » que j'avais, par une curieuse inconséquence, recopiée de Max van Berchem sans y prêter autrement attention. D'où une démonstration supplémentaire de la justesse de votre propre raisonnement. »

Les problèmes que posent les mosaïques de la mosquée de Damas sont plus complexes. Elles couvraient à partir de 3 m 50 environ au-dessus du sol les murs intérieurs et la façade nord de la salle de prière, les murs du fond et les façades intérieures et extérieures des arcades des portiques qui entourent la cour. En 1893, un incendie avait détruit la majeure partie de la salle de prière, de pauvres restes de ses revêtements étaient conservés. En revanche, dans l'aile ouest des portiques, des fragments très importants, cachés sous un badigeon turc, avaient été mis au jour en 1929, ainsi que quelques morceaux sur la Coupole du Trésor. D'autres enfin ont été dégagés dans l'angle nord-ouest des portiques en 1953-54. L'auteur en a divisé l'étude en autant de paragraphes qu'il y a de groupes : 1° mosaïques du vestibule ouest (au sud du portique ouest) ; 2° mosaïques du portique ouest ; 3° mosaïques de la façade nord de la salle de prière ; 4° mosaïques de l'angle nord-est du portique nord ; 5° mosaïques du portique est ; 6° mosaïques de la Coupole du Trésor ; 7° mosaïques à l'intérieur de la salle de prière.

Les questions difficiles que soulève la chronologie de ces divers morceaux sont débattues avec soin. Les parties les plus belles, authenti-

quement omeyyades, se trouvent dans le vestibule et au portique ouest. Font partie du même groupe des restes sur la façade de la salle de prière, face à la cour et, peut-être, des fragments au sud du portique est (simplement mentionnés). Tous les autres sont postérieurs, attribués aux XI^e, XII^e et XIII^e siècles et à l'époque turque (abstraction faite des restaurations modernes en cours). On parlera plus loin des mosaïques du vestibule et du portique ouest. Celles de l'angle nord-est du portique, de la face intérieure nord de la salle de prière et deux morceaux sur les piliers nord-est et nord-ouest sous la coupole, seraient dues à deux princes seldjoukides, le sultan Malik Châh et son frère, le prince Toutouch. En effet, une inscription en mosaïque, datée de 1089-90 (482 H) dans le portique nord, mentionne le sultan ; une autre, sculptée sur marbre au Musée de Damas, datée de 1082-83 (475 H), évoque des travaux aux quatre piliers par le vizir du prince Toutouch. L'absence d'une description précise et d'une illustration suffisante empêche le lecteur de se former une opinion. Une inscription conservée dans les fragments de mosaïques de l'angle nord-est de la cour serait insérée après coup sous le sultan ayyoubide Nouraddin (1146-1174). La petite photographie publiée (fig. 410) interdit de juger. On veut bien admettre une date seldjoukide aussi pour les morceaux sur les deux piliers sous la coupole (pl. 62 b et c), mais on est gêné par le fait qu'à côté d'une inscription évidemment insérée après coup (pl. 62 b), une autre visible sur le même morceau, certainement contemporaine de la mosaïque, est passée sous silence.

Un troisième groupe, extrêmement réduit, sur la partie nord du portique est, face à la cour, apparemment daté par une autre inscription, a été mis au jour en 1953 (fig. 413 et 415). Celle-ci nomme le sultan Nouraddin et donne l'année 1159 (554 H). Cependant M^{me} van Berchem, en raison de la mauvaise qualité de cette mosaïque, en exclut l'appartenance au prince ayyoubide. Elle aurait été refaite plus tard, y compris le texte qui aurait simplement été retracé. L'auteur ne peut admettre qu'entre les mosaïques des princes seldjoukides et celles de Baybars du XIII^e siècle (cf. *infra*) la technique ait pu périr et tomber aussi bas. Argument hasardeux que l'on aimerait voir appuyé sur des faits plus solides.

Avec les morceaux du temps de Baybars on

se trouve sur un terrain plus sûr. La grande inscription sur le mur sud du vestibule ouest (fig. 388) donne le nom de ce sultan et l'an 1269 (668 H, p. 331). Un fragment au nord du grand panneau du Barada (portique ouest,

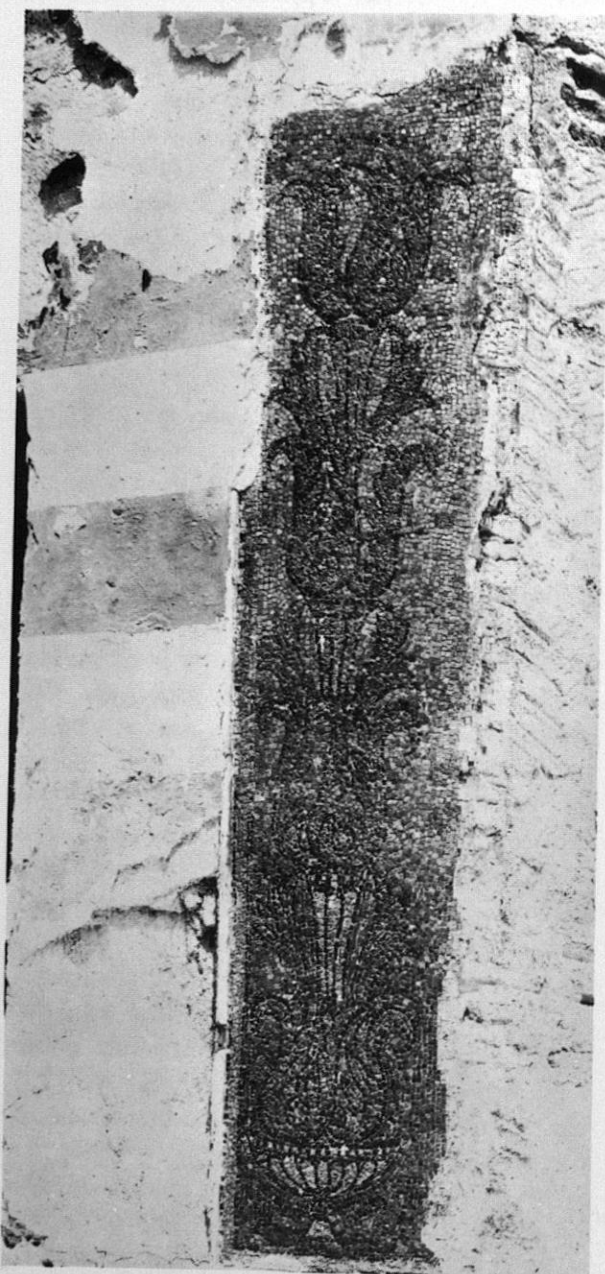


Fig. 1. — Fragment de mosaïque de la Coupole du Trésor (phot. de la coll. byzantine de la V^e section de l'École Pratique des Hautes Études, Paris).

4. La collection byzantine de la V^e section de l'École Pratique des Hautes Études, Paris, possède une photographie ancienne d'une bande décorative du côté sud de cet édifice que nous publions fig. 1.

fig. 406, p. 346) est d'un style si proche de celui des mosaïques du mausolée de ce prince à Damas que son attribution ne peut faire de doute non plus.

Un panneau fragmentaire en haut du premier pilier (compté du sud) du portique ouest, face à la cour (pl. 52 d) au-dessus des restes omeyyades, daterait de l'époque turque (p. 338). Pour le revêtement de la coupole du Trésor, très lacunaire (fig. 417 et 418) et dont on déplorera de nouveau l'illustration incomplète (fig. 1)⁴, M^{me} van Berchem suggère le x^e siècle (p. 353).

Menée avec ardeur et avec une grande sensibilité pour les valeurs artistiques, cette enquête serait une étude de base, ne seraient les déficiences que nous avons été obligé de signaler. Elles sont d'autant plus regrettables que des parties anciennes considérables, sinon toutes, de ce merveilleux décor n'existent probablement plus de nos jours, remplacées par des mosaïques modernes, dépourvues d'intérêt pour l'amateur et pour l'historien d'art.

Le livre de M^{me} van Berchem n'est cependant pas qu'une présentation de documents. Dès la première édition il contenait une étude du style et des origines de ces mosaïques omeyyades, réimprimée sans modification notable en 1970. Pour la juger équitablement il aurait fallu se replacer dans la perspective scientifique de 1930, profondément changée aujourd'hui. Au lieu de relever des erreurs et des lacunes, en partie inévitables dans ce travail de pionnier, il nous a paru préférable de le reprendre sur certains points à la lumière des résultats des recherches archéologiques récentes.

Le Dôme du Rocher (la *Sakhra* en arabe) était couvert à l'extérieur et à l'intérieur de mosaïques dont la date d'achèvement, l'année 691-2, est inscrite sur une longue bande épigraphique courant en haut des arcades de l'octogone intermédiaire. Les mosaïques de l'extérieur sont perdues. De celles de l'intérieur, une partie seulement, qui couvre les deux faces des arcades de l'octogone intermédiaire et la face extérieure de la rotonde autour du rocher sacré nous est parvenue en l'état origine (avant les dernières restaurations de 1963-64). Nous nous limiterons à ces deux ensembles.

Le revêtement des murs par des mosaïques au-dessus d'un socle de plaques de marbre est typique des églises paléochrétiennes et byzantines et des palais de la même époque ; c'est un héritage romain. L'Orient, au-delà des frontières de l'empire, semble l'avoir à peine connu. Aussi n'a-t-on jamais hésité à attribuer les mosaïques de la Sakhra à des ateliers gréco-byzantins, le seul désaccord étant sur la nationalité exacte de leurs auteurs, Byzantins de Constantinople ou Grecs de Syrie. Dépourvus de tout renseignement écrit à ce sujet, nous essaierons de cerner le problème par l'analyse de l'œuvre.

Malgré une extraordinaire variété des formes, ces mosaïques ne comprennent qu'un nombre limité de motifs de base. Les arcades et les faces extérieures des huit piliers de l'octogone sont ornées de grandes plantes, les faces intérieures de ces derniers et toute la face extérieure de la rotonde, de rinceaux d'acanthé ; la face intérieure de la rotonde a été privée de ses mosaïques dès une époque ancienne. Sur les petits côtés de ses piliers se dressent des plantes, des rinceaux et des arbres.

Les plantes sur la face extérieure de l'octogone semblent être toutes du même type⁵ avec de légères variantes : un énorme fleuron dont les corolles se referment sur un pistil bulbeux couronne un pied d'aspect tantôt naturaliste, tantôt ornamental, tantôt l'un et l'autre. Les plantes de la face intérieure (dont douze sur seize sont illustrées) sont plus somptueuses, l'imagination des décorateurs y a pris une envolée qui n'a d'égal nulle part ailleurs. S'inspirant des mêmes modèles sassanides qui les ont guidés dans l'élaboration du décor de la face extérieure, les mosaïstes n'en ont gardé que les contours en combinant les éléments au gré de leur fantaisie. Des fleurons bulbeux ou cordiformes se superposent à des calices ou à des touffes. Le pied prend tantôt l'aspect d'un vase à panse, d'une coupe évasée ou d'un balustre, tantôt il disparaît sous une succession de plaques de bijoux, rarement il garde sa forme naturelle. Toutes les plantes sont chargées de diadèmes, de couronnes, de pendentifs, de pectoraux, garnis de cabochons et de perles.

Une nette progression dans l'abondance de ces garnitures se remarque en avançant de l'Ouest à l'Est dans le sens contraire à la marche d'une aiguille de montre⁶ (il est vrai que deux arcades seulement à l'ouest de l'axe

nord-ouest-sud-est, celles de l'ouest et du sud, sont reproduites). Les bijoux qui encerclent les plantes sont relativement modestes (en particulier à l'arcade ouest, pl. 22), les feuillages conservent l'aspect de palmes, frappées cependant de dessins dorés qui évoquent le damasquinage. Des grappes de raisins et des fleurs s'attachent aux branchages, les pieds rappellent des souches d'arbre. A l'Est (SE, fig. 191 et pl. 30 en couleurs, E, pl. 13 et pl. 35 b en couleurs, NE, fig. 192, N, pl. 16) la surcharge va croissant, les pieds prennent des formes ornementales.

Les demi-écoinçons latéraux de chaque arcade, jouxtant les piliers, sont garnis au sommet d'une corne d'abondance ondoiyante au rebord largement évasé, qui envoie vers le pan latéral du pilier voisin (pl. 11 a à gauche, 12 a, 14 a, 15 a à droite, 17 a à gauche, 18 a, 20 a, 21 a à droite) une branche de vigne ou d'acanthé, chargée de boutons de fleurs ou de rosaces. Aux arcades sud et nord seulement ce mouvement est inversé (Sud : pl. 21 a, côté gauche, pl. 11, côté droit ; Nord : pl. 15 a, côté gauche, pl. 17 a, côté droit). Les branches s'élancent vers le sommet de l'arc, issues d'un arbre qui garnit le pan étroit du pilier contigu.

Les faces intérieures des piliers sont décorées de touffes d'acanthé plantureuses sur lesquelles s'élèvent des rinceaux formant des S adossés, frappés de cabochons (pilier 1, pl. 11 a, pilier 3, pl. 14 a, pilier 4, pl. 15 a), faits de laurier (pilier 2, pl. 12 a, pilier 5, pl. 17 a) ou d'acanthé (pilier 6, pl. 18 a, pilier 7, pl. 20 a, pilier 8, pl. 21 a) qui sont liés ensemble par des couronnes et des diadèmes.

Sur les pans latéraux de ces piliers, deux groupes de motifs nettement distincts se suivent. A l'Est de l'axe nord-sud (pilier 1, côté gauche, pl. 11 b, pilier 2, pl. 12 b, c, pilier 3, pl. 14 b, c, pilier 4, pl. 15 b, c, pilier 5, côté droit, pl. 17 c) des palmiers, des amandiers, des oliviers au tronc parfois frappé de cabochons, et un bosquet de roseaux remplissent le champ. A l'Ouest se dressent des plantes de fantaisie, de la même veine que celles des arcades voisines, mais garnies plus modestement

5. 8 seulement des 32 plantes sont reproduites pl. 6 a à 9 b.

6. Pour la commodité de l'exposé, nous appelons « partie ouest » celle qui comprend les arcades NO, O, SO et S, « partie est » les autres arcades.

de bijoux. Un grand fleuron bulbeux surmonte quatre de ces plantes qui se suivent (pilier 5, côté gauche, pl. 17 b, pilier 6, pl. 18 b, c, pilier 7, côté droit, pl. 20 c), une double demi-palmette les quatre autres (pilier 7, côté gauche, pl. 20 b, pilier 8, pl. 21 b, c, pilier 1, côté droit, pl. 11 c).

La face extérieure de la rotonde (arcades et piliers) est revêtue de rinceaux d'acanthé ou de laurier comme la face intérieure des piliers de l'octogone. L'axe de symétrie des rinceaux doubles est marqué dans la plupart des cas par une tige montante qui, composée de cœurs en enfilade ou de plaques de bijoux, tranche sur l'aspect naturaliste des rinceaux. Elle se dresse à l'ouest sur des amphores ou sur des vases, à l'est sur des touffes d'acanthé (pl. 31 à 36, fig. 363). Les petits pans des piliers (dont quatre sur huit seulement sont reproduits, pl. 31 b, 33 b, c, d), sont, eux aussi, garnis de rinceaux sortant de vases. Une formule particulière se présente sur le pilier nord-ouest (côté droit, pl. 33 b) : le rinceau enlace une tige formée de plaques de bijoux et couronnée d'un gros fleuron bulbeux.

Un parti curieux a été pris pour décorer les intrados de l'octogone (pl. 23-26). Sous chaque arc ils sont garnis de deux bandes longitudinales parallèles auxquelles s'ajoute la moitié de la bordure des mosaïques de la face extérieure qui empiète sur l'intrados. La bande extérieure, qui est plus mince, est garnie alternativement d'un frêle rinceau et d'une séquence de fleurs à huit lobes qui, d'un arc à l'autre, ne se différencient que par des détails. Sur les bandes intérieures plus larges, les ornements sont plus variés : un seul, une guirlande de fruits et de calices végétaux emboîtés, revient trois fois (arcade Nord-Est, troisième arc, pl. 25 b, Nord-Ouest, 2, pl. 25 f, Sud-Ouest, 2, pl. 26 d, e) ; d'autres se répètent deux fois : rinceau frappé de cabochons (Nord, 1, pl. 25 c, Nord-Est, 1 pl. 24 f), semis de feuilles chargées de fruits (Sud-Ouest, 1, pl. 26 c, Sud-Ouest, 3, pl. 26 f), séquence de grands fleurons à huit lobes (Sud, 2, pl. 23 b, Sud-Est, 2, pl. 23 f et 24 a) ; enfin, le plus grand nombre ne figure qu'une seule fois : semis de feuilles (Sud-Est, 1, pl. 23 e), large rinceau de vigne (Sud-Est, 3, pl. 24 b), séquence de cœurs stylisés (Est, 1, pl. 24 c), semis de motifs quadrilobés et polylobés (Est 2, pl. 24 d), rinceau de culots d'acanthé (Est, 3, pl. 24 e), séquence d'amphores

et de cornes d'abondance (Nord, 2, pl. 25 d), séquence de culots et de cornets d'acanthé (Nord, 3, pl. 25 e) (on regrettera que les intrados Nord-Ouest 1 et 3 et Ouest 3 ne soient pas reproduits).

Ce goût de la variété se manifeste jusque dans les bordures. Sur les faces intérieures de l'octogone elles changent d'une arcade à l'autre, sauf celles du sud et de l'ouest, toutes deux formées d'une suite de lambequins (pl. 22 et 19). Dans l'arcade nord (pl. 16) on est allé jusqu'à garnir l'arc central d'une bande à disques, les arcs latéraux d'une séquence de solides en perspective.

Les bordures des panneaux rectangulaires sur la face intérieure des piliers de l'octogone sont à peine moins variées (pl. 11 a, 12 a, 14 a, 15 a, 17 a, 18 a, 20 a, 21 a). Tout en répétant parfois les motifs des bordures autour des arcades (pl. 14 a, 15 a, 18 a), elles ne continuent jamais ceux des arcs voisins.

Nous nous sommes arrêtés un peu longuement à la description de ce décor pour faire ressortir l'homogénéité de l'ensemble et la diver-



Fig. 2. — Fleuron d'un chapiteau du Taq-i Bostan (d'après E. HERZFELD, *Am Tor von Asien*, pl. LVII).

sité des éléments qui le composent. Cette diversité est le résultat d'une combinaison ingénieuse de motifs d'origines très différentes. C'est ce brassage de formes hétéroclites, inconnu dans la région avant les Omeyyades, qui est le trait le plus saillant et le plus nouveau de ce style.

Nous essaierons d'en saisir les composantes, mais en étudiant quelques-uns seulement des motifs dont la plupart ont été analysés par M^{me} van Berchem. L'imitation de modèles sassanides est évidente dans les plantes à fleuron bulbeux de la face extérieure de la rotonde ; l'auteur a cité (p. 286) des exemples caractéristiques du Taq-i Bostan (fig. 311 et 312) (fig. 2), de Kala-i Kuna (fig. 314-318) auxquels il faut ajouter deux chapiteaux d'Ispahan⁷.

Le fleuron vu de profil (Van Berchem, pl. 5-8) présente le même contour, plusieurs pétales enserrant un cœur en forme d'amande frappé d'ornements variés. Les cœurs, simples ou formés de spirales symétriquement affrontées, et les imbrications qui s'y impriment, sans se répéter d'un motif à l'autre, ne sont pas moins sassanides que les larges palmes, dérivées des feuilles d'acanthé qui s'élancent de part et d'autre de la tige, frappées d'un autre rang d'acanthé dentelé (pl. 7 b et 8). Sur les petits côtés des piliers de l'octogone ces palmes forment la cime des plantes (pl. 11 c, 20 b, 21 b, c) comme sur des arbres de vie sassanides⁸ (fig. 3). Les tiges gardent rarement l'aspect naturel de leur modèles, mais sont composées d'ornements abstraits. Certaines rosettes vues de profil (pl. 6 b, 8 b et 11 a, fig. 321, 323) sont presque identiques à celles du Taq-i Bostan (fig. 2)⁹. On s'étonne, qu'après avoir identifié ces modèles, M^{me} van Berchem fasse dériver les rosettes vues de face qui parsèment ces plantes (pl. 8 b, 9, 12 a, à gauche et à droite, 14 a, 17 a, de même, pl. 20 a à droite, 32 a) de l'art gréco-romain du II^e siècle, alors qu'elles appartiennent à l'art persan immédiatement antérieur. A pétales lancéolés et en forme de cœur, ou arrondis et séparés par un trait on les retrouve à quelques nuances près sur les chapiteaux des piliers du fond (fig. 4)¹⁰ et sur l'un des chapiteaux aux alentours du Taq-i Bostan (Bisoutoun)¹¹. La faveur accordée à ce motif dans l'art omeyyade se confirme par son introduction sur une large échelle dans un pavement de Ĥirbet el Mafjar (fig. 5), alors qu'il n'apparaît jamais, sauf erreur, dans les pavements pré-omeyyades de cette région qui, pour-



Fig. 3. — Aiguière sassanide (d'après ERDMANN, o.l., fig. 76).

7. Voir sur ces chapiteaux en général E. HERZFELD, *Am Tor von Asien*, Berlin, 1920, p. 111-121, pl. LIV-LX. Les chapiteaux d'Ispahan ont été dessinés par E. FLANDIN et publiés dans E. FLANDIN et P. COSTE, *Voyage archéologique en Perse en 1840/41*, Paris (s.d.), pl. 27 et 27 bis ; l'un des deux a été photographié par E. ERDMANN, *Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden*, Berlin, 1943, fig. 12. Au sujet de ces chapiteaux une confusion s'est produite du fait que les deux du Taq-i Bostan semblent s'être trouvés autrefois à Bisoutoun (cf. ERDMANN, o.l., p. 33, contre E. HERZFELD, o.l., note 175, p. 162, qui croyait à l'existence de chapiteaux perdus de Bisoutoun). Ils y sont signalés par tous les voyageurs anciens jusqu'à J. DE MORGAN, *Voyage scientifique en Perse*, t. IV, Paris, 1897, p. 307 et suiv., fig. 180-184 (= t. II ; fig. 62-65, 67) qui les place au Taq-i Bostan. E. HERZFELD, o.l., fig. 28 (p. 111), reproduit un côté d'un nouveau chapiteau de Bisoutoun qui représente un roi sassanide (comme ceux du Taq-i Bostan) photographié en 1916/17 par O. Mann. Herzfeld a dû voir ce chapiteau lui-même par la suite, car il en donne un dessin d'un deuxième côté, un rinceau d'acanthé sortant d'un vase dans *Malereien von Samarra*, Berlin, 1927, fig. 9. Une photographie de ce même côté d'après « un cliché de provenance inconnue » (sans doute celui d'O. MANN, cité dans *Am Tor...*, n. 175) dans E. HERZFELD, *Der Wandschmuck von Samarra*, Berlin, 1924, pl. XXIV, en haut et à droite. Curieusement, ce même auteur, *Am Tor...*, p. 111, parle d'une paire de chapiteaux à Bisoutoun, vue par F. Sarre, et il affirme l'existence de trois paires de chapiteaux, alors qu'en fait nous n'en connaissons que deux, celles du Taq-i Bostan et d'Ispahan, et deux chapiteaux isolés, celui de Bisoutoun et un autre de Kala-i-Kuna, trouvé par HERZFELD, *Am Tor...*, p. 115-121, pl. LX.

8. Par exemple sur une aiguière d'argent, ERDMANN, o.l., fig. 76.

9. HERZFELD, *Am Tor...*, pl. LVII et LIX.

10. *Ibid.*, pl. LIV, et A.U. POPE, *A Survey of Persian Art*, Oxford, 1938, t. IV, pl. 168 A.

11. ERDMANN, o.l., fig. 13, rang de rosettes en haut du chapiteau.



Fig. 4. — Chapiteau du pilier droit de l'iwân de droite du Taq-i Bostan (d'après HERZFELD, o.l., pl. LIV).



Fig. 5. — Détail d'un pavement de Hirbet el Mafjar (d'après R.W. HAMILTON, o.l., pl. LXXIX, 1).



Fig. 6. — Tissu sassanide, Musée du Vatican (d'après ERDMANN, o.l., fig. 98).

tant, ont fourni la majeure partie du vocabulaire ornemental des mosaïques omeyyades¹².

Les chevrons à plusieurs couleurs qui s'impriment sur des troncs et sur des palmes (pl. 35 a, en couleur, 7 a, b et 8 a) paraissent être inspirés par les dessins de tissus sassanides (fig. 6)¹³ et il n'y a pas lieu de les faire remonter à des modèles mésopotamiens du IX^e siècle qui, évidemment, en sont la source première¹⁴. Enfin, les cœurs superposés les uns aux autres (Van Berchem, pl. 7 b, 32 a, 33 a) sont un décor si largement répandu dans toutes les branches d'art sassanide (stucs, argenteries, tissus) qu'il est inutile d'en citer des exemples¹⁵.

Sur la face intérieure de l'octogone les fleurons ne dessinent plus que des contours qui servent de supports aux bijoux. Sans antécédent connu dans l'art persan, l'application de joyaux à des motifs végétaux est très rare aussi dans l'art byzantin. Je n'en saurais citer qu'un seul exemple, du pavement de la basilique justinienne de Sabratha en Tripolitaine¹⁶ : des colliers garnis de cabochons à émeraudes et à perles enserrant les branches croisées d'un plant de vigne (fig. 7). A Jérusalem, la variété en est infiniment plus grande : les plantes sont couvertes de couronnes, de diadèmes et de colliers.

A ces motifs s'en ajoutent d'autres dont la filiation gréco-romaine peut être retracée sur plusieurs siècles. Les rinceaux et les touffes d'acanthé en sont les plus importants. M^{me} van Berchem, après une longue analyse (p. 260) en arrive à la conclusion que « nearly all the phases through which the classical scroll has passed are represented in the Sakhra, a fact I think unique in one single monument. On the other hand, the scroll such as it appears in

12. Sur ces pavements, cf. R.W. HAMILTON, *Khirbat al Mafjar, an Arabian Mansion in the Jordan Valley*, Oxford, 1959, p. 327-342, pl. LXXVI, LXXIX, 1, 3, LXXXVI et passim. O. GRABAR, *ibid.*, p. 300, envisage la possibilité d'une provenance des rosettes dans les peintures murales de ce château de modèles de l'Asie intérieure.

13. ERDMANN, o.l., pl. 98, tissu du Vatican; E. SARRE, *Die Kunst des alten Persien*, Berlin, 1923, pl. 100, tissu de Wolfenbüttel, IX^e-X^e siècle.

14. VAN BERCHEM, fig. 178 et p. 287.

15. Sur ce motif qui semble être venu au III^e/IV^e siècles de l'Asie dans l'art de l'Empire romain, voir H. STERN, *Le calendrier de 354. Étude sur son texte et ses illustrations*, Paris, 1953, p. 321 et suiv. Son apparition en Occident reste cependant sporadique alors qu'il est commun dans l'art sassanide.

16. S. AURIGEMMA, *L'Italia in Africa, Tripolitania*, I, 1, *Mosaici*, Rome, 1960, pl. 22 et 23.

primitive Christian mosaics, that is to say in a period much closer to that of the Sakhra than the classical, is not found there». Une série de découvertes faites depuis une quarantaine d'années oblige de modifier ce point de vue. Tout comme les motifs « sassanides » sont empruntés à l'art immédiatement antérieur de la Perse, ceux d'origine gréco-byzantine le sont à l'art de l'Orient chrétien du VI^e siècle.

Le rinceau d'acanthé se présente au Dôme du Rocher comme à la mosquée de Damas sous trois formes : 1^o composé de longues feuilles dentelées couvrant alternativement la partie extérieure et intérieure d'une branche épaisse (piliers nord-est et sud-est de la rotonde, pl. 36 a, b; faces intérieures des piliers 6 et 7 de l'octogone, pl. 18 a et 20 a; Damas : intrados 6 et 7 du portique ouest, pl. 58 d, e, fig. 392, 393 et 396). 2^o composé d'une séquence de culots bifides (*Dôme du Rocher*, écoinçons de l'arcade circulaire, pl. 31 b, c, 32 a, 33 a, fig. 174, 363, piliers nord-ouest et sud-ouest, pl. 33 b, c, intrados. Damas, quelques écoinçons et intrados, pl. 50 d, 58 c, d; E. de Lorey, *Les mosaïques de la mosquée des Omeyyades à Damas*, dans *Syria*, XII, 1931, fig. 10). 3^o branche composée de culots trifides, face extérieure de la rotonde (Van Berchem, pl. 7 b et fig. 146).

Malgré son apparence naturaliste, le rinceau d'acanthé à feuilles couvrantes et à culots est une forme schématisée tardive caractéristique de l'art de l'Orient chrétien et omeyyade. M^{me} van Berchem a signalé l'épaisse branche d'acanthé du sarcophage de la princesse Constantina au Vatican (*ibid.*, fig. 168, p. 260) que l'on peut mettre en tête de la série. Le plus important exemple, le plus proche aussi des acanthes de Jérusalem et de Damas, a été trouvé en 1954 à Sainte-Sophie de Constantinople. De magnifiques rinceaux (fig. 8, 9) couvrent la voûte d'arêtes d'une pièce carrée contiguë à l'ouest à la grande salle du premier étage du narthex¹⁷. Des doubles rinceaux à trois enroulements s'élèvent sur une touffe d'acanthé dans les quatre écoinçons, pour couvrir la voûte toute entière. Le motif (un médaillon à figure ?) qui a dû orner le sommet est perdu. Par la vigueur de leurs formes et de leurs mouvements, par l'élégance du dessin et par la gamme chromatique, ils sont les antécédents directs de ceux du Dôme du Rocher et de Damas¹⁸. Les teintes dominantes sont quelques verts auxquels s'ajou-

tent du rouge, du brun, du noir, et surtout de l'or pour les rehauts de lumière. Il n'y a qu'une seule différence marquante : le fond est en cubes de marbre blanc à Sainte-Sophie, en or dans les mosaïques omeyyades.

Ces ressemblances ne doivent pas faire



Fig. 7. — Détail de la mosaïque de pavement de la basilique justinienne de Sabratha (Tripolitaine) (phot. H. Stern).

17. Voir P.A. UNDERWOOD, *Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul in 1954*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, IX-X, 1956, p. 252 et suiv.; l'auteur n'a donné qu'un rapide rapport préliminaire. Nos photographies fig. 8 et 9 sont dues à l'obligeance de la Dumbarton Oaks Library and Collection, à laquelle j'exprime ici ma reconnaissance.

18. Cette ressemblance paraît si étroite à E. KITZINGER, *Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm*, dans *Berichte zum X. internationalen Byzantinistenkongress*, Munich, 1954, IV, 1, p. 11, que pour lui elle apporte la preuve de la collaboration d'une équipe constantino-politaine à l'exécution des mosaïques de Damas, cf. *infra*, p. 223.



Fig. 8. — Rinceau d'acanthé en mosaïque de Sainte-Sophie, Istanbul (phot. du Center of Byzantine Studies, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.).



Fig. 9. — Autre vue du même rinceau (phot., même origine).

oublier des différences. A Sainte-Sophie, le dessin des feuilles est souple et nerveux, assez près de la nature ; dans la Sakhra, il est parfois stéréotypé, des ornements abstraits et des joyaux s'ajoutent : un même art se présente ici à une phase plus tardive. P.A. Underwood attribue les acanthes de Sainte-Sophie au dernier quart du VI^e siècle, date que l'on peut accepter bien que l'auteur l'ait énoncé sans donner ses arguments.

Les acanthes de la voûte d'une petite pièce attenante à la précédente¹⁹, sont du même type, mais d'une qualité nettement inférieure. Contemporains des rinceaux en mosaïque qui couvrent les intrados des arcades du premier étage de Sainte-Sophie, ils dateraient de l'époque de Justinien I^{er}. Dans les uns et les autres, on retrouve le rinceau à la feuille polylobée qui enveloppe alternativement l'intérieur et l'extérieur de la branche (fig. 10) et la séquence de culots bifides (fig. 11) ou trifides, mais d'un dessin lourd et d'une gamme chromatique pauvre²⁰.

Un autre échantillon constantinopolitain de ce type d'acanthé d'une exquise finesse, comparable à celui de la première voûte de Sainte-Sophie, entoure le pavement du « Grand Palais », attribué diversement au V^e²¹, au début du VI^e²², ou au troisième quart du VI^e siècle²³ (fig. 12). D'un naturalisme « tout classique », il ne s'en distingue que par l'insertion de masques et d'animaux de toutes espèces et par un soin exceptionnel dans le rendu des formes naturelles. S'il date du dernier quart du VI^e siècle, ce que je suis porté à croire, il témoignerait, avec les rinceaux de la première pièce de Sainte-Sophie, d'une « renaissance » de l'art de la mosaïque dans la capitale, qui aurait eu ses prolongements en Syrie et en Palestine aux VII^e-VIII^e siècles.

19. UNDERWOOD, *o.l.*, fig. 10.

20. Je dois à l'amabilité de M. L.J. Majewski, Deputy Field Director du Byzantine Institute d'Istanbul en 1958, une série de photographies de ces mosaïques dont je publie deux (fig. 10 et 11) ; qu'il trouve ici l'expression de ma reconnaissance.

21. Voir *The Great Palace of the Byzantine Emperors, First Report*, 1947, H. BRETT, *The Mosaics*, pl. 28, 29, 31-33, 37-40, 42, 43, p. 63-68. *Second Report*, par D. TALBOT RICE, Edimbourg, 1958, p. 128-230, pl. C (en couleurs) et pl. 48-50.

22. F. ANDRIANI, *Note sui mosaici del Palazzo Imperiale di Costantinopoli: Contributi dell'Istituto di Archeologia dell'Università del Sacro Cuore*, 2, 1969, p. 99 et suiv.

23. Voir C. MANGO et I. LAVIN, dans *The Art Bulletin*, XLII, 1962, p. 67-72.



Fig. 10. — Mosaïque de l'intrados de l'exèdre nord-est de la tribune de Sainte-Sophie, Istanbul (phot. Majewski).



Fig. 11. — Ibid., intrados de l'exèdre nord-ouest (phot. Majewski).

D'autres échantillons de ce type d'acanthé ont été trouvés à Antioche de Syrie, attribués au premier quart du VI^e siècle. Dans le pavement « aux têtes de bouquetins » (« House of the Ram's Head ») la branche prend la forme exacte des nôtres (fig. 13) : des feuilles à plusieurs lobes à contours en accolade enveloppent tantôt la partie extérieure, tantôt la partie intérieure d'une branche épaisse, la bifurcation étant prise dans un puissant culot bifide²⁴. Le rinceau de la bordure de la « Worcester Hunt » (fig. 14)²⁵ est conçu sur le même schéma, mais il est plus stéréotypé. Sur la foi de ces deux exemples, on serait tenté d'attribuer les rinceaux de la Sakhra à une main-d'œuvre locale, ne serait le caractère fragmentaire de notre documentation. Contentons-nous pour le moment de constater que cette forme d'acanthé est propre à l'art du Proche Orient entre le VI^e et la première moitié du VIII^e siècle, mais qu'il est inconnu en Occident à cette époque²⁶.

Sur quelques intrados de l'octogone du Dôme du Rocher (Van Berchem, pl. 25 a, d, e) et du portique ouest de Damas (*ibid.*, pl. 58 c, d, e, fig. 393-396) et sur des écoinçons de ce dernier²⁷, des cornes d'abondance se dressent sur des touffes d'acanthé, s'emboîtent les unes dans les autres et s'associent avec des amphores pour former des candélabres fantaisistes. A Damas, le style en est d'une élégance proprement classi-

que, à Jérusalem une main-d'œuvre moins habile les a dessinés tant bien que mal.

La corne d'abondance fait partie du plant d'acanthé depuis l'époque hellénistique²⁸. Dans les rinceaux de l'*Ara Pacis* d'Auguste, certaines gaines végétales tendent à se transformer en cornes à rainures²⁹. Dans l'église de la Paraskévi à Thessalonique, elle se dresse sur une touffe flanquée de deux demi-palmettes comme à Damas³⁰. Elle se présente un peu partout dans le

24. Voir D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton, 1947, pl. LXXX, 2 d. L'auteur considère, à tort à mon avis, ce rinceau comme un rinceau classique déformé et tout à fait incompris. Sur notre fig. 13, les tronçons de deux rinceaux indépendants l'un de l'autre se rencontrent au milieu.

25. *Ibid.*, pl. CXLIV b, d.

26. M^{me} Van Berchem reproduit, fig. 169 et 170, deux exemples de rinceaux d'acanthé de mosaïques du V^e siècle de l'Occident latin en constatant une différence fondamentale d'avec les rinceaux omeyyades. Elle en tire la conclusion, évidemment erronée, p. 260, que ces derniers imitent des modèles classiques romains.

27. E. DE LOREY, dans *Syria*, *o.l.*, fig. 10.

28. Voir Marg. VAN BERCHEM, 1^{re} éd., fig. 302, plaque sculptée de Pergame au Musée archéologique d'Istanbul ; cf. *Catalogue*, par G. MANDEL, I, Paris, 1914, p. 574.

29. D. LEVI, *o.l.*, p. 506, a étudié les transformations de la gaine végétale en corne métallique dans les mosaïques de pavement d'époque byzantine du Proche-Orient.

30. Voir Ch. DIEHL et H. SALADIN, *Les monuments chrétiens de Thessalonique (Monuments de l'art byzantin, IV)*, Paris, 1918, p. 56, fig. 25. VAN BERCHEM, p. 260, fig. 377-379. Les mosaïques des intrados de cette église mériteraient un nouvel examen.



Fig. 12. — Détail de la bordure du pavement du Grand Palais de Constantinople (d'après D. TALBOT RICE, *o.l.*, pl. 48 A).



Fig. 13. — Détail du pavement « aux têtes de bouquetins » d'Antioche (d'après D. LEVI, *o.l.*, pl. LXXXII d).



Fig. 14. — Détail de la bordure du pavement de la « Worcester Hunt » d'Antioche (d'après D. LEVI, *o.l.*, pl. CXLIV b, c).

décor sculpté et incrusté de Sainte-Sophie de Constantinople comme dans les architraves de l'église Saint-Polyeucte de la même ville³¹. Sur

31. Voir I. ŠEVŠENKO et C. MANGO, dans *Dumbarton Oaks Papers*, XV, 1961, p. 243 et suiv. et les rapports préliminaires de la fouille de Saint-Polyeucte par R.M. HARRISON et NEZIH FIRATLI, *ibid.*, XIX, 1965, p. 231-235; XX, 1966, p. 223-238; XXI, 1967, p. 273-278 et XXII, 1968, p. 195 et suiv.

32. Cf. W.F. VOLBACH et M. HIRMER, *Frühchristliche Kunst*, Munich, 1958, pl. 246 et notice bibliographique.

un vase en argent du VI^e siècle, trouvé à Êmèse en Syrie, des médaillons à figures sont séparés par d'élégantes cornes d'abondance dressées sur des touffes d'acanthé et flanquées de frêles spirales³².

L'association du vase avec l'acanthé et éventuellement avec la corne d'abondance est à peine moins fréquente et remonte probablement à la même époque. Dans une mosaïque de Pompéi du I^{er} siècle de notre ère, mais qui est d'un style

purement hellénistique³³, de petits balustres dressés sur de longs culots végétaux supportent des vases à doubles anses. Par la suite, ces vases s'insèrent dans les tiges médianes des plants d'acanthé³⁴. Au VI^e siècle, le vase sur lequel se dresse une corne d'abondance peut s'isoler de son contexte végétal et devenir un motif décoratif autonome. Sur les vantaux de bronze des portes de Sainte-Sophie de Constantinople, qui datent probablement de l'époque justinienne, une amphore supporte une double touffe d'acanthé surmontée d'une corne légèrement évasée qui sert de base à une croix flanquée de deux demi-feuilles d'acanthé³⁵ (fig. 15). Tout en étant plus dépouillé, cet élégant décor est très proche des cornes et des vases de la mosquée de Damas (cf. surtout Van Berchem, pl. 58 e, partie centrale).

La mosaïque de la Vierge portant l'Enfant, dans l'église de la Panaghia Angeloktistos à Kiti (Chypre), attribuée au VII^e siècle³⁶, est entourée d'une frise de vases allongés qui sortent d'une touffe d'acanthé (fig. 16, 17, 18). Les tabourets servant de base à ces pseudo-candélabres (fig. 18) rappellent les supports en forme de trépied de quelques récipients des mosaïques de la Sakhra (Van Berchem, pl. 33 a, d, fig. 256, 259, 260). C'est le seul exemple pré-islamique connu des candélabres omeyyades dont il est la préfiguration directe³⁷.

33. Voir E. PERNICE (*Pavimente und Figürliche Mosaiken*, t. VI), *Die Hellenistische Kunst in Pompeji*, Berlin, 1938, pl. 43, 1 (= par la suite PERNICE) et BLAKE, I, p. 108, pl. XI, 3.

34. Cf. VAN BERCHEM, fig. 166; relief romain du II^e siècle, et les acanthes du Baptistère des Orthodoxes de Ravenne du milieu du V^e siècle, dans F.W. DEICHMANN, *Frühchristliche Bauten von Ravenna*, Berlin, 1958, pl. 70.

35. Notre photographie est due à l'obligeance de la Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Le motif prend évidemment ici un sens symbolique: le vase évoque le calice eucharistique, l'acanthé la qualité vivifiante de la Croix. Le verset X, 9 de l'Évangile de Jean, inscrit au-dessus de la porte centrale du narthex, exprime en paroles le symbolisme de cette image.

36. A.H.S. MEGAW, dans *Studi bizantini e neoellenici*, t. VIII, *Atti del VIII Congresso internazionale di studi bizantini*, Palerme, 3-10 avril 1951, Rome, 1953, p. 200. Nos phot. sont dues à l'amabilité de M^{me} Sacopoulou, Paris.

37. Abstraction faite évidemment des couples d'oiseaux affrontés ou adossés et des protomes de cerfs qui, à Kiti, s'appuient sur les vases. Les protomes de cerfs au sommet de l'arc, de part et d'autre d'une croix, évoquent sans doute le verset 2 du psaume 41: *sicut desiderat cervus ad fontes, anima mea desiderat ad te*, maintes fois illustré dans l'art chrétien. — M. A. Grabar a bien voulu me signaler un cadre semblable qui entoure le baptême du Christ sur un feuillet de l'Évangile d'Échmiadzin (cf. S. DER NERSESSIAN, *La peinture arménienne au VII^e siècle et les miniatures de l'Évangile d'Échmiadzin*, dans *Actes du XII^e Congrès inter-*

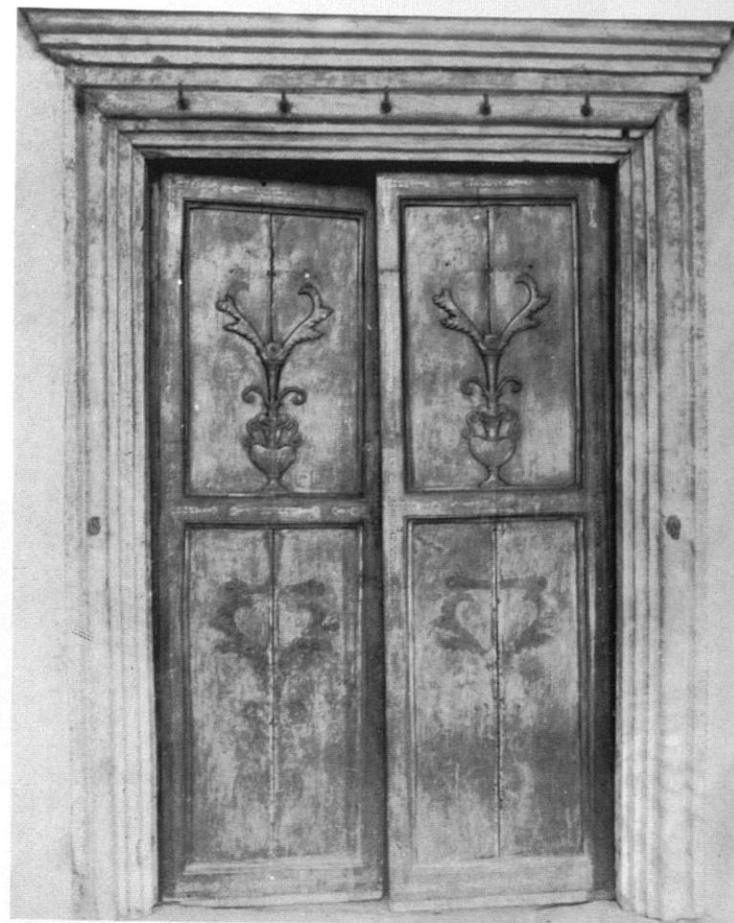


Fig. 15. — Porte de bronze de Sainte-Sophie, Istanbul (phot. du Center of Byzantine Studies, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.).

national des études byzantines, Belgrade, 1964, III, fig. 4 et p. 55). Un vase sur lequel se tient un phénix est posé sur un plat. Ce groupe, qui se répète deux fois en haut et en bas et trois fois sur les côtés de la miniature, symbolise le Baptême et l'Eucharistie (donc la Passion) par le calice et la patène. Datant de la fin du VI^e ou du VII^e siècle (comme l'image du Baptême) cette bordure est très proche de la frise de Kiti et tend à prouver que ces motifs symboliques, mi-décoratifs étaient répandus dans l'Orient chrétien à l'époque byzantine. — C'est encore M. A. Grabar qui a attiré mon attention sur quelques peintures monumentales chrétiennes, probablement iconoclastes, du VIII^e ou du IX^e siècle, dans lesquelles un goût et des influences orientales, proches de celles qu'ont subies les décors omeyyades, se font jour. Dans certaines églises de Cappadoce dont la date n'est pas assurée, mais qui sont manifestement iconoclastes, on trouve une profusion d'ornements et des motifs composés d'éléments gréco-byzantins et orientaux, qui sont assez apparentés aux premiers décors musulmans (cf. N. THIERRY, *Les peintures murales de six églises du haut Moyen Age en Cappadoce*, dans *C.R. de l'Ac. des Inscr. et Belles Lettres*, 1970, juillet-octobre, p. 444-480). A Naxos, on a découvert des peintures d'églises qui se classent également dans cette catégorie d'œuvres (cf. A. VASSILAKI, *Églises iconoclastes à Naxos*, en grec, dans *Deltion de la Société d'archéologie chrétienne d'Athènes* (1962-63) (1964), p. 49-74). Très différentes des décors connus de Constantinople, ces peintures d'un caractère provincial semblent avoir subi l'influence des grands arts du proche Orient, sassanide et omeyyade.



Fig. 16. — Mosaïque de l'abside de la Panaghia Angeloktistos à Kiti (Chypre).

Le semis de feuilles chargées de fruits, qui s'étend sur les intrados 1 et 3 de l'arcade sud-ouest (Van Berchem, pl. 26 c, f, 20 b, 21 c, fig. 218-227) du Dôme du Rocher diffère à peine de celui d'un pavement d'Antioche du VI^e siècle (fig. 19). Les mêmes feuilles de lierre, imbriquées obliquement les unes dans les autres et garnies de fruits, couvrent le fond autour d'une personification de la Terre³⁸; le mosaïste de Jérusalem s'est contenté de reproduire une seule rangée de feuilles. Ici et là, elles sont bordées de tesselles de verre bleu foncé, la surface est faite de tesselles vertes dont la

teinte va s'éclaircissant vers l'intérieur; mais à Jérusalem s'ajoutent des rangs de cubes dorés pour marquer les rehauts de lumière. Contrairement à l'opinion de D. Levi, les espèces de fruits n'y sont pas moins variées qu'à Antioche, elles sont disposées plus librement, le dessin des feuilles est plus souple, les pointes se recourbent et s'insèrent gracieusement dans les espaces libres.

C'est bien un amalgame du répertoire ornemental des deux grands arts du Proche Orient, de Byzance et de Perse qui se présente dans les mosaïques du Dôme du Rocher. Il ne s'agit pas pour autant d'une simple juxtaposition d'éléments hétérogènes, mais d'une œuvre parfaitement homogène, d'un caractère nouveau, étranger à l'art gréco-byzantin³⁹.

Nous avons montré les groupes multiples des motifs qui la composent. Des caractères de style semblables ont été observés à la façade de Mchatta, qu'on a essayé d'expliquer par la collaboration d'équipes d'ouvriers de nationalité différente, rassemblées par la liturgie que pratiquaient les califes. J. Sauvaget⁴⁰ a fait justice de cette hypothèse qui ne tient pas compte de

38. Voir D. LEVI, *o.l.*, pl. XC, c, d, p. 484-486. L'auteur a fait le rapprochement avec les intrados du Dôme du Rocher. La feuille garnie de fruits est un motif ancien de l'art gréco-romain dont M^{me} Van Berchem a cité les antécédents du II^e et du III^e siècle (p. 266).

39. U. MONNERET DE VILLARD, *Introduzione allo studio dell'Archeologia islamica. Le origini e il periodo omeyyade*, Venise, 1968 (ouvrage posthume), p. 288, est le seul auteur, à ma connaissance, à avoir porté un jugement absolument défavorable sur la valeur artistique de ces mosaïques. Il les considère comme un aggloméré « pour ainsi dire mécanique... », en un mot, le contraire d'une œuvre d'art. On s'étonne que le grand savant italien, qui a si parfaitement caractérisé les traits spécifiques de la civilisation omeyyade, ait pu se méprendre à ce point sur la qualité de ce décor.

40. J. SAUVAGET, *La mosquée omeyyade de Médine*, Paris, 1947, p. 114 et suiv. Voir aussi U. MONNERET DE VILLARD, *o.l.*, p. 293 et suiv. « Gli artifici e l'organizzazione del lavoro. »

la parfaite unité de ces décors, conçus sans aucun doute par des maîtres d'œuvre qui ont coordonné le travail des différents groupes d'artisans. Que ceux qui ont exécuté les mosaïques du Dôme du Rocher fussent en majorité des autochtones ne saurait être mis en doute, étant donné la tradition séculaire de cette technique dans le pays. Le choix des éléments et la composition de l'ensemble s'inspirent cependant de principes qui s'écartent nettement de ce que nous savons de l'art du revêtement pré-omeyyade, gréco-romain ou byzantin.

Il est vrai que nous ne possédons que de rares exemples d'ensembles aussi complets de mosaïques murales gréco-byzantines ou syriennes. On ne peut citer que celles de quelques églises ravennates du VI^e siècle, de Saint-Démétrius et de la Paraskévi de Thessalonique, de Sainte-Catherine du Sinaï et les restes des mosaïques anciennes de Sainte-Sophie à Istanbul. Elles permettent d'entrevoir la manière de procéder des maîtres grecs, qui tranche sur celle des artistes omeyyades. L'exemple le plus instructif, étant à peu près intact, est le décor de

Saint-Vital de Ravenne (vers 547), encore qu'il soit marqué par des influences latines. Les images saintes dominent, soulignées par un système savamment élaboré de cadres : une belle bordure de lambrequins, noir sur blanc, plus stylisée que celle du Dôme du Rocher, entoure les trois arcs sud, nord et est sous la voûte d'arêtes du sanctuaire. Des bandeaux rouges, frappés de cabochons vert émeraude et de perles, encadrent les tableaux; l'arc de triomphe à l'entrée du sanctuaire et l'image du Christ trônant dans la conque de l'abside sont bordés de frises sur lesquelles des motifs végétaux et des ornements abstraits rehaussés d'or se confondent en d'étranges créations de fantaisie. Tout concourt à faire ressortir les tableaux iconographiques dont les cadres ne servent qu'à souligner l'importance⁴¹.

41. Voir pour la répartition du décor de Saint-Vital et les bordures, F.W. DEICHMANN, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden, 1958, pl. 311 et suiv., et Id., *Ravenna, Geschichte und Monumente*, Wiesbaden, 1969, fig. 273-285, reprises d'après C. RICCI. Cf. aussi W.F. VOLBACH et M. HIRMER, *Frühchristliche Kunst*, Munich, 1958, pl. 157-165, dont deux en couleurs.



Fig. 17 et 18. — Détails de la figure 16.

Il est difficile de porter un jugement sur le décor primitif de Sainte-Sophie de Constantinople, défiguré à maints endroits par des repeints tardifs ou recouvert d'un badigeon turc. Néanmoins, on y saisit un système d'orne-



Fig. 19. — Mosaïque d'Antioche (d'après D. LEVI, o.l., pl. XC c).

mentation plus discret et plus sévère encore qu'à Saint-Vital : des rinceaux d'acanthé ou de vigne aux intrados des tribunes (voir *supra*, fig. 10, 11) sont les rares vestiges d'un style illusionniste. Ils occupent des surfaces limitées, subordonnées aux lignes architecturales, tout comme les magnifiques acanthes sculptées au-dessus des arcs du rez-de-chaussée et incrustés au premier étage.

Dans les mosaïques de la Sakhra un goût très différent se manifeste, dû probablement à une influence sassanide. Certes, nous en savons moins encore des décors monumentaux de la Perse de cette époque que de ceux de l'Orient

chrétien. Quelques reconstitutions de revêtements en stuc de Ctésiphon⁴², des trouvailles de Damghan⁴³, Kich⁴⁴ et Bichapour⁴⁵ forment toute la documentation dont nous disposons. Ces décors, assez homogènes, bien que trou-

vés dans des sites fort éloignés les uns des autres, paraissent être représentatifs du style sassanide du VI^e et du début du VII^e siècle de notre ère. Un même motif moulé est imprimé dans le stuc autant de fois qu'il faut pour remplir un panneau qui cache la paroi comme sous un tapis. La plupart des revêtements omeyyades appliquent le même procédé. Il est utilisé dans les châteaux omeyyades de Khirbat al Mafjar⁴⁶ et de Qasr el-Hair Gharbi⁴⁷. Dans la Sakhra, sans être aussi prononcé, « l'horreur du vide » n'est pas moins évident, la prédilection pour les motifs en forme de candélabres ou d'arbres stylisés, non moins accusée⁴⁸. La prodigieuse richesse des formes et la souplesse des combinaisons ajoutent cependant des traits nouveaux qui, eux, sont proprement omeyyades.

M^{me} Van Berchem s'est opposée à l'idée que le programme des mosaïques du Dôme du Rocher pourrait être interprété dans un sens symbolique, comme cela avait été proposé récemment. L'inscription qui court tout autour de l'octogone est une profession de foi monumentale de l'Islam. Les joyaux princiers qui chargent les plantes complèteraient cette profession de foi dans un sens politique : ils symboliseraient la victoire des califes sur leurs principaux adversaires, les empereurs sassanides et byzantins⁴⁹.

Tout en hésitant d'admettre une signification politique aussi précise, je voudrais apporter un argument de plus en faveur de l'interprétation symbolique de ce décor.

Les plantes de la Sakhra sont préfigurées sur des chapiteaux sassanides. Or, E. Herzfeld a montré que ces « arbres » au Taq-i Bostan et à Ispahan accompagnent la scène d'investiture d'un roi par une déesse⁵⁰. Ces arbres imaginaires, d'après E. Herzfeld imitation de modèles tissés de soie, sont des décors royaux. Par ailleurs des auteurs arabes parlent d'un immense tapis de soie « Behar i Khusrau », « Printemps de Khosroës » représentant un jardin brodé d'or et de perles, suspendu dans la salle du trône de Khosroës I^{er} (531-578)⁵¹. Les arbres des chapiteaux semblent évoquer ces soies. Il n'est même pas impossible qu'ils aient figuré en mosaïque dans des palais sassanides dont les salles de réception étaient revêtues de marbre à la base, de mosaïques en haut des murs et sur les voûtes⁵². Abd el-Malik n'a pu ignorer cette connotation princière qu'il a accentuée en ajoutant des couronnes. Tout concourt à imprégner aux mosaïques de la Sakhra un caractère qui dépasse celui d'un simple décor ornemental.

Les mosaïques de Damas⁵³.

Une analyse de l'ensemble des mosaïques qui, autrefois, revêtaient la grande mosquée de Damas est impossible aujourd'hui (voir *supra*, p. 203 et suiv.) en raison de leur état fragmentaire. Nous limiterons la nôtre aux parties omeyyades authentiques les plus importantes.

Sauf les décors des intrados, de quelques écoinçons du rez-de-chaussée et de l'étage du vestibule et du portique ouest, les sujets sont absolument différents de ceux de la Sakhra. Sur les murs du vestibule et à l'extérieur du portique des grands « palais », de petits villages et d'immenses arbres se suivent par alternance (Van Berchem, pl. 50 a, c, 51 a, b, 52 a, c, d, 53, 54 a, fig. 385-387, 389, 390, 398)⁵⁴. Sur le mur du fond du portique les mêmes sujets couvrent d'un seul tenant un panneau de 34 m 50 de long sur 7 m 30 de haut, assez bien conservé sauf une grande lacune au Nord (*ibid.*, pl. 54 b, c, 55-57, 58 a, b, fig. 399-405). Un édifice « princier » à deux ailes, reliées par deux pavillons, occupe le centre du tableau, flanqué de part et d'autre d'arbres et d'un groupe de maisonnettes éta-

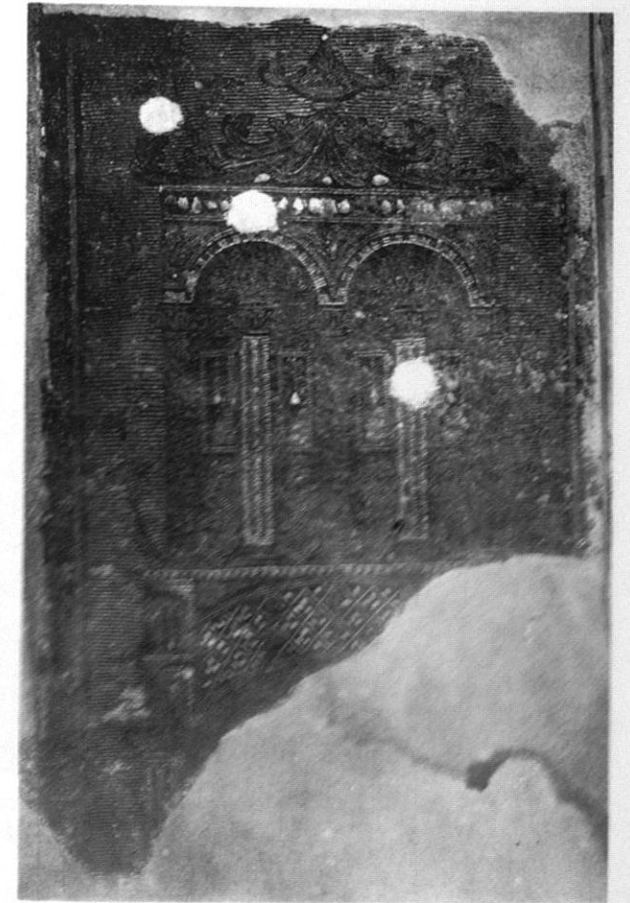


Fig. 20. — Fragment de mosaïque de la travée nord (mur du fond à l'ouest) du vestibule ouest de la mosquée de Damas (phot. de la coll. byzantine de la V^e section de l'E.P.H.E.).

50. D'après E. HERZFELD, *Am Tor von Asien*, I, c., le roi représenté sur les chapiteaux est Khosroës II (590-628), la déesse, Anahita et une déesse non identifiée. D'après K. ERDMANN, *Date du Taq-i Bostan*, dans *Ars Islamica*, IV, 1938, le roi serait Peroz (454-487).

51. Cf. ERDMANN, *Die Kunst des Iran*, p. 36.

52. *Ibid.* et WADSMUTH et KÜHNEL, o.l., p. 26.

53. Les seules prises de position sur la première étude des mosaïques de Damas par Marg. Van Berchem sont à ma connaissance deux comptes rendus par J. LASSUS, dans *Bulletin des études orientales de l'Institut français de Damas*, III, 1933, p. 33-41, et par E. KÜHNEL, dans *Ars Islamica*, I, 1934. Voir aussi U. MONNERET DE VILLARD, o.l., p. 289 et suiv. On trouvera des observations intéressantes dans les deux études de E. DE LOREY, *L'Hellénisme et l'Orient dans les mosaïques de la mosquée des Omayyades*, dans *Ars Islamica*, I, 1934, p. 22 à 45, et *Les mosaïques de la mosquée des Omayyades*, dans *Syria*, XII, 1931, p. 1-24. L'article du même et de Marg. VAN BERCHEM, *Les mosaïques de la mosquée des Omayyades à Damas*, dans *Monuments... Piot*, XXX, 1929, p. 111-139, n'ajoute rien aux autres études publiées par ces auteurs.

54. Je reproduis, fig. 20, la photographie, trop sombre, d'un pavillon à toit pointu en feuilles d'acanthé, supporté par cinq colonnes qui s'élève au-dessus d'un rez-de-chaussée en forme d'abside (aux trois-quarts détruit). Ce cliché ancien appartient à la collection des documents byzantins de la V^e section de l'E.P.H.E., Paris. Cette mosaïque se trouvait (ou se trouve encore) en haut du mur ouest de la travée nord du vestibule ouest. Je n'en ai trouvé mention nulle part.

42. O. REUTHER, *Die Ausgrabungen der deutschen Ktesiphonexpedition im Winter 1928-29*, Berlin, 1930. E. WASMUTH et E. KÜHNEL, *Die Ausgrabungen der zweiten Ktesiphonexpedition, Winter 1931-32*, Berlin, 1933. H. SCHMIDT, dans *Syria*, XV, 1934, p. 1 et suiv.

43. *Illustrated London News*, 1931, 4-II, 7-III, 25-IV, 15-VIII; 1932, 26-III. A.U. POPE, *A Survey of Persian Art*, I, Oxford, 1938, p. 579-583 (F. KIMBALL). R. GHIRSHMAN, *Iran, Parthes et Sassanides*, Paris, 1962, fig. 239 a.

44. *Ibid.*, fig. 181, 186, 189. Dans *Survey*, I, p. 584-592 (L.C. WATELIN).

45. R. GHIRSHMAN, *Bichapour II*, Paris, 1956, p. 146 et suiv.

46. R.W. HAMILTON, *Khirbat al Mafjar*, en particulier p. 159 et suiv.

47. D. SCHLUMBERGER, *Les fouilles de Qasr el-Hair Gharbi*, dans *Syria*, XX, 1939, p. 324 et suiv.

48. H. SCHMIDT, o.l., p. 13, a insisté sur la préférence de l'art sassanide pour les arbres stylisés.

49. Voir O. GRABAR, *The Umayyad Dome of the Rock in Jerusalem*, dans *Ars Orientalis*, III, 1959, p. 33-62.



Fig. 21. — Aquarelle des fragments de mosaïques conservés sur la façade nord de la salle de prière de la mosquée de Damas (phot. de la coll. byz. de la V^e sect. de l'É.P.H.E.).

gées sur des rochers et encadrées d'arbustes. Ils sont suivis de chaque côté d'une sorte de « pyramide » architecturale dont la hauteur atteint celle du « palais ». Plus fouillé à droite qu'à gauche, elle est composée de maisons, de divers autres bâtiments et de bosquets qui s'élèvent sur des rocaillies abruptes. Le même groupement, agglomération villageoise de part et d'autre d'une « pyramide », terminait le panneau aux deux extrémités. Cette suite, intacte au Sud (gauche) (pl. 54 b), peut être rétablie au Nord (droite) grâce à une réfection du XIII^e siècle, aujourd'hui entièrement restaurée (Van Berchem, fig. 406-409) et à un groupe de maisons conservé à l'extrémité droite (Van Berchem, fig. 404). Architectures et arbres s'élèvent sur les bords plats, mais escarpés, d'une rivière qui s'écoule d'un bout à l'autre du tableau. On a voulu voir dans cet ensemble une vue de Damas et de ses environs, étalés

55. J. LASSUS, *o.l.*, a déjà fait cette remarque, suivi par U. MONNERET DE VILLARD, *o.l.*, p. 295, n. 3.

56. Voir l'aquarelle de Phénée Spier, prise avant l'incendie de 1893, dans VAN BERCHEM, pl. 61 a, une description de A.-J. REINACH, dans *Revue archéologique*, 4^e série, XVII, janvier-juin 1911, p. 453 et suiv., et VAN BERCHEM, p. 354 et suiv., pl. 61 b, fig. 419-426.

le long des rives du Barada ; rien ne me paraît moins probable⁵⁵. Compositions rythmées suivant des principes décoratifs ni les groupes architecturaux ni le paysage dans son ensemble ne peuvent prétendre à représenter des vues réelles.

Les mêmes éléments ont décoré la salle de prière. Sur la face nord, côté cour, deux grands fragments (Van Berchem, pl. 60 a, photographie prise après l'incendie de 1893, et notre fig. 21, aquarelle un peu plus complète du même morceau) représentent les restes de deux « palais » ou pavillons à deux étages, symétriquement semblables de part et d'autre d'un édifice central, en majeure partie perdu, le tout encadré par des arbres géants au pied desquels se blottissent de petits hameaux. Les mosaïques de la face intérieure de ce mur, refaites au XI^e siècle et fortement endommagées en 1893, étaient du même type, copiées sans doute sur des originaux omeyyades⁵⁶. Un groupe d'architectures, entouré d'arbres, ornait le mur au-dessus du grand arc nord sous la coupole. Autour des trois fenêtres supérieures et inférieures se dressaient des rinceaux d'acanthé et d'autres arbres.

Pour saisir les origines de ces compositions, il faut en analyser les éléments. Dès le dégagé-

ment on y a reconnu deux types d'architectures différentes, les unes représentatives, de grandes dimensions, vues de face, les autres, des maisonsnettes éparpillées dans le paysage, vues en perspective. Tous deux remontent en dernier lieu à l'art hellénistique. C'est de la *scenae frons*, développée au I^{er} siècle avant et au I^{er} siècle après notre ère en Italie (Pompéi) que proviennent les grands édifices à absides et à pavillons, les kiosques polygonaux et circulaires. Des exemples conservés de l'époque intermédiaire sont rares : quelques peintures murales d'Italie et des provinces, éparses et mal connues, les façades taillées dans le roc des tombes de Pétra en Arabie du Nord, du II^e siècle, les mosaïques de l'église Saint-Georges de Thessalonique, de la fin du IV^e siècle, et du Baptistère des Orthodoxes à Ravenne, du milieu du V^e, des incrustations de marbre de Sainte-Constance de Rome, du milieu du IV^e siècle, connues par des dessins seulement, et un panneau de Sainte-Sophie de Constantinople (*ciborium*) du VI^e. Il faut y ajouter les peintures de l'église de San Julianos de los Prados d'Asturie, l'exemple le plus tardif d'une *scenae frons* complète qui date du début du IX^e siècle, transmis probablement par l'intermédiaire de modèles byzantins⁵⁷. Des éléments isolés de la *scenae frons*, les pavillons à toit pointu, polygonaux, carrés ou circulaires, se perpétuent dans des enluminures grecques et latines de la fin de l'Antiquité et du haut Moyen Age (Van Berchem, fig. 432 et 435) servant de page de titre aux tables de canons ou à d'autres textes⁵⁸. Leur présence à Damas et dans les manuscrits prouve leur large diffusion dans l'art de la basse Antiquité.

Le motif central de la *scenae frons*, la *regia*, le palais, pourvue d'ailes, les *hospitalia* (bâtiment des hôtes), s'ouvre face au spectateur par une abside ou par un édifice à fronton, flanqué de portiques dont les lignes de fuite se croisent sur l'axe vertical. Des édifices de ce type se répètent sept fois (un huitième, qui a peut-être existé, est perdu) sous la coupole de Saint-Georges de Thessalonique⁵⁹. Le premier étage des panneaux 3 et 5 de cette église⁶⁰ est de la même structure que celui des ailes du « palais » de Damas (fig. 22), mais qui ne donne que la partie centrale de l'architecture complète, privée de tout effet de perspective⁶¹. Et cette abside qui s'élève sur un pavillon polygonal⁶² supporte un portique à colonnes dori-

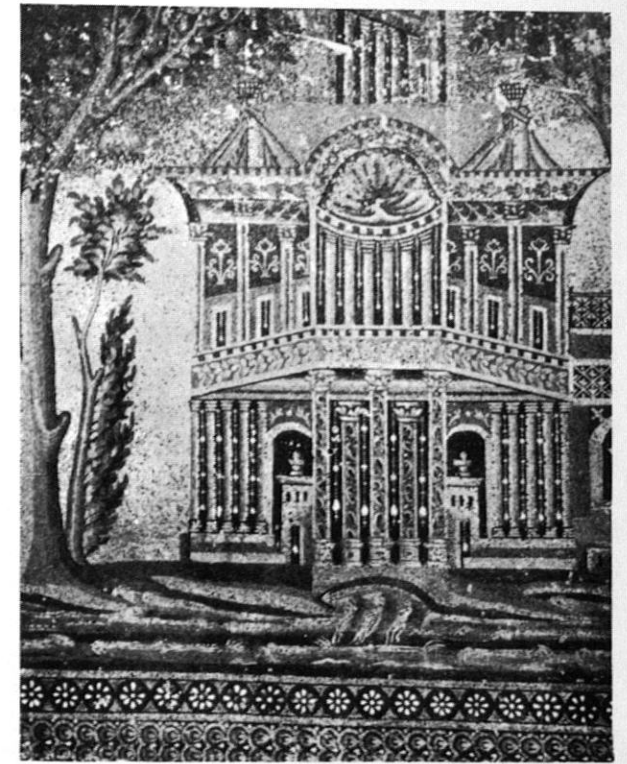


Fig. 22. — Détail du tableau du « Barada » de la mosquée de Damas (d'après E. DE LOREY, dans *Ars Islamica*, I, 1931, fig. 25, p. 45).

ques⁶³ qui n'a aucun lien structural avec elle. De même, les deux kiosques, au centre, reliés aux ailes par des doubles balustrades, sont placés sur des bandes décoratives, dépourvues de toute signification réelle qui ont une allure étrangement irréaliste⁶⁴. Tous ces édifices dont il est impossible d'indiquer les modèles exacts, sont les rejetons de décors architecturaux antiques, modifiés et isolés de leur contexte⁶⁵.

57. H. SCHLUNK et M. BERLENGUER, *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*, Madrid, 1957, p. 67-81.

58. Voir P.A. UNDERWOOD, *The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, V, 1950, p. 41-138.

59. Voir la série complète après le nettoyage dans A. GRABAR, *A propos des mosaïques de la coupole de Saint-Georges à Salonique*, dans *Cahiers Archéologiques*, XVII, 1967, p. 58-81.

60. *Ibid.*, fig. 6 et 8 (où il faut lire « panneau 5 » au lieu de « 4 »).

61. Aux deux balustrades de part et d'autre sur le toit est attaché un *velum*, motif antique que l'on retrouve identique sur une série de miniatures d'un manuscrit byzantin de la fin du X^e siècle, le *Ménologe de Basile II* : voir *Il Menologio di Basilio II* (Cod. Vat. Graec. 1611) (Codices e Vaticanis selecti), Turin, fol. 63, 93, 116, 188.

62. M^{me} VAN BERCHEM, *ibid.*, y voit une terrasse.

63. Visible à peine au-dessus de l'aile droite, mais conservé à gauche, cf. DE LOREY, dans *Ars Islamica*, notre fig. 22.

64. M^{me} VAN BERCHEM, p. 343, considère cet étrange motif comme un pavement de mosaïque rabattu de 90°.

65. U. MONNERET DE VILLARD, *o.l.*, p. 293 et suiv., propose d'expliquer ces architectures par les décors du théâ-

ques de Damas, du pavement de Constantinople et des miniatures de la Genèse de Vienne. C'est un style provincial, celui des trois autres œuvres s'insère au contraire dans un courant « classique » qui ne cesse de se manifester à Byzance jusqu'à la fin du Moyen Âge. Cependant, dans toutes ces images, qu'elles soient du style « classique » ou « populaire », la perspective est rendue de façon empirique selon l'habitude antique en se schématisant à mesure que l'on avance dans le temps. Les édifices s'agglomèrent sans que leur position réciproque dans l'espace soit respectée; les artistes s'intéressent moins à la représentation de la réalité visuelle qu'aux détails jugés essentiels par eux. Les architectures des mosaïques de Damas se classent dans cette série, en abandonnant toute velléité de rendre une perspective « correcte »⁸².

Il nous reste à examiner un dernier élément du panneau du « Barada », le paysage. Sur la rive d'un cours d'eau s'élèvent une vingtaine d'arbres géants, oliviers, figuiers, abricotiers, poiriers, pommiers et cyprès dont les branchages remplissent toute la partie supérieure du panneau. Se détachant sur un fond d'or uni, ce paysage est dépourvu de profondeur, il se développe comme sur une bande, parallèle au spectateur. On l'a comparé au parc peint sur les murs de la maison de Livie de Prima Porta

(Van Berchem, fig. 440 et 441, 1^{re} éd., p. 243). L'exquis naturalisme des arbres peut, en effet, évoquer ce modèle classique, mais la composition omeyyade ignore absolument les fonds estompés, les plans qui s'étagent en profondeur où le regard se perd.

Je ne saurais citer que deux paysages de pavement dont le caractère « abstrait » se compare au tableau du « Barada ». Celui de l'église de Saint-Démétrius de Nikopolis en Grèce, de la première moitié du VI^e siècle, est un alignement de trois grenadiers et de six cyprès, le sol étant caractérisé par des fleurs parmi lesquelles se tiennent deux grands palmipèdes et un petit oiseau⁸³. Un autre paysage de pavement, un peu plus ancien (fin du V^e siècle ?), d'une basilique de Héracléa-Lynkestis en Macédoine⁸⁴, se compare plus directement encore à celui de Damas par l'ampleur de ses dimensions (19 m 40 × 2 m 60), par la taille des arbres qui atteignent le bord supérieur du tableau et par la diversité des espèces, cerisiers, pommiers, oliviers, figuiers, grenadiers, cyprès. Des animaux sauvages et paisibles s'affrontent dans ce jardin, un chien est attaché à un arbre, un vase au centre semble évoquer la Fontaine de vie; comme à Nikopolis, des oiseaux volent parmi les branchages, des buissons et des fleurs parsèment le sol⁸⁵. Le style n'en est évidem-

ment sans aucun rapport avec celui de Damas. A Héracléa les feuilles se dessinent en silhouettes sans dégradé sur le fond clair, à Nikopolis les fûts des arbres sont plantés dans le sol comme une rangée de pieux. Dans les deux tableaux, la ligne du sol est absente, la flore et la faune s'enlèvent sur un fond vide.

C'est encore dans le pavement du Grand Palais de Constantinople dont les maints rapports de style avec nos mosaïques ont été évoqués qu'il faut chercher les modèles immédiats de nos arbres⁸⁶. Certes, ils ne sont pas élancés comme à Damas, ils ne dominent pas la composition tout entière, mais style et facture sont d'une similitude étonnante : feuilles et fruits s'enlèvent en dégradés délicats sur le fond vert foncé des branchages, mettant en relief les différentes espèces : dattiers, pruniers, poiriers, citronniers, figuiers, cyprès. Les fûts noueux aux courbes vigoureuses prennent du volume par les contrastes d'un éclairage bien calculé⁸⁷. Les rochers forment des blocs à larges plages claires et sombres et aux arêtes aiguës (Van Berchem, pl. 56 a, à gauche; De Lorey, dans *Syria*, pl. VIII; Brett, *o.l.*, pl. 31 en haut à droite, pl. 36 et ailleurs)⁸⁸. Un cours d'eau s'écoule le long d'une rive escarpée et passe sous un pont arqué⁸⁹. Malgré une distance de plus d'un siècle ces ressemblances sont si étroites que l'on est tenté d'attribuer les meilleures parties des mosaïques de Damas à une équipe venue de Constantinople.

Si, dans le pavement du Grand Palais, les éléments du paysage sont isolés les uns des autres, des mosaïques murales du VI^e siècle présentent des cours d'eau qui s'écoulent tout au long du tableau sous les pieds des personnages. Dans la chapelle de Saint-Aquilin, de l'église de Saint-Laurent de Milan, un berger s'allonge au-dessus d'une source dont les eaux s'étalent entre des rives abruptes⁹⁰; sur la belle mosaïque du Christ Latomé (Hosios David) à Thessalonique, les quatre fleuves du Paradis sourdent sous les pieds du Christ pour s'écouler jusqu'aux cadres du tableau⁹¹. Dans la *Genèse de Vienne* la source dans laquelle Éliézer vient abreuver ses chameaux est un étroit cours d'eau entre des rives rocheuses⁹².

Ainsi donc, le caractère gréco-romain et byzantin de ce décor est évident et n'a jamais été contesté, exception faite de la bordure extérieure du panneau du « Barada » qui paraît

être inspiré par des modèles sassanides⁹³. Le fait s'explique : el-Walid, bien plus que son prédécesseur Abd el-Malik, avait l'ambition d'usurper le rôle du *Basileus* et de modeler son administration sur celle de l'Empire byzantin. Sur la foi d'un passage d'el-Maqdisi, historien arabe vivant à Jérusalem aux alentours de 985, A.R. Gibbs a pu montrer⁹⁴ que l'empereur de Constantinople avait apporté une contribution en cubes et en outils à l'exécution des mosaïques de la Grande Mosquée⁹⁵. En nous basant sur le style des paysages et des rinceaux d'acanthé (voir *supra*, p. 209 et suiv.) nous voudrions suggérer qu'une équipe byzantine homogène a travaillé à Damas, dirigée par des maîtres d'œuvre dont nous ignorons la nationalité⁹⁶. Ceux-ci auraient tiré avantage de la présence de la main-d'œuvre grecque pour concevoir un programme conforme aux habitudes de celle-ci et aux aspirations du

86. Cf. B. BRETT, *o.l.*, pl. 28, 30, 31 et *passim*. D. TALBOT RICE, *o.l.*, p. 133, a insisté sur cette ressemblance.

87. Voir BRETT, *o.l.*, pl. 34 et 35.

88. C'est un schéma stéréotypé qui remonte à l'époque hellénistique et qui s'est maintenu pendant toute la période proto-byzantine; cf. par exemple les panneaux de Moïse et des prophètes à Saint-Vital (voir VAN BERCHEM, p. 341).

89. BRETT, *o.l.*, pl. 32 en haut à gauche, pl. 33 en haut à gauche, et pl. 34 en haut à droite.

90. Photographie en couleur dans A. GRABAR, *L'âge d'or de Justinien (L'Univers des formes)*, Gallimard, Paris, 1966, fig. 174.

91. Photographies en couleurs dans W.F. VOLBACH et M. HIRMER, *Frühchristliche Kunst*, pl. 134 et 135.

92. A. GRABAR, *o.l.*, fig. 216 et 218, en couleur.

93. Cette bande, une triple rangée d'yeux de plumes de paon (VAN BERCHEM, pl. 53 a, c, 54 b, 55 b, c, 56 a), mal conservée et à peine photographiée, a entouré le panneau sur trois, sinon sur les quatre côtés. Une guirlande composée de plumes de paon forme une moulure à Ctésiphon et entoure un arc au Taq-i Bostan (nos fig. 27, 28), cf. POPE, *o.l.*, pl. 171 C, et SCHMIDT, *o.l.*, pl. II G, « Ma'aridh V », HERZFELD, *Am Tor von Asien*, pl. XXXVI, XXXVII. Il est vrai qu'E. DE LOREY, dans *Ars Islamica*, fig. 22, a publié le dessin d'une peinture chrétienne de Rousafah, une croix enfermée dans une couronne de plumes de paon. C'est à ma connaissance le seul exemple du motif dans l'art chrétien. Il pourrait bien être l'imitation d'un modèle sassanide ou omeyyade.

94. A.R. GIBBS, *Arab-Byzantine Relations under the Umayyad Caliphate*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, XII, 1958, 219-233.

95. Une tradition remontant au début du IX^e siècle, qui se rapporte à une autre construction d'el-Walid, corrobore cette affirmation; elle relate la participation d'ouvriers byzantins à l'exécution des mosaïques de la mosquée de Médine, qui, elles aussi, représentaient des villes et des paysages. M^{me} Van Berchem (p. 260) écarte l'hypothèse de A.R. Gibbs en arguant du style et de la facture qui seraient les mêmes à Jérusalem et à Damas. L'emprise byzantine est pourtant infiniment plus forte dans les mosaïques de Damas que de Jérusalem.

96. Les noms de deux dirigeants des travaux à la mosquée sont connus, cf. K.A.C. CRESWELL, *Early Moslem Architecture*, I, Oxford, 1^{re} éd., 1932, p. 101. C'étaient sans aucun doute des fonctionnaires administratifs, non des artistes, cf. J. SAUVAGET, *La Mosquée de Médine*, p. 115.

rogènes, se manifeste pour la première fois et avec une extraordinaire vigueur dans les mosaïques du Dôme du Rocher et se maintient sans modification notable pendant 50 ans. Ses traits essentiels reviennent dans les mosaïques de Bethléem. Sans antécédent véritable dans l'art chrétien, ces mosaïques supposent l'existence du style omeyyade tout formé dont elles sont un rejeton, non point un modèle.

82. Sur la perspective de l'antiquité tardive et du haut Moyen Âge, voir F.M. BIEBEL, *o.l.*, p. 341-352. R. KRAUTHIMER, *Iconography of Mediaeval Architecture*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, V, 1942, p. 14 et suiv. H. SCHLUNK, *l.c.* P. LAMPL, *Schemes of Architectural Representation in Early Medieval Art*, dans *Marsyas*, IX, 1961, p. 6-11. N. DUVAL, *La représentation du palais dans l'art du Bas Empire et du haut Moyen Âge d'après le psautier d'Utrecht*, dans *Cahiers Archéologiques*, XV, 1963, p. 207-254. Ingrid EHRENSPERGER-KATZ, *Les villes fortifiées dans l'art paléochrétien*, *ibid.*, XIX, 1969, 1-27.

83. Voir sur ce pavement et sur sa signification E. KITZINGER, *Studies in Late Antique and Early Christian Floor Mosaics*, I, *Mosaics at Nikopolis*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, VI, 1951, p. 25 et suiv., fig. 18.

84. Voir G. TOMAŠEVIĆ, *Mosaic Pavement in the Large Basilica*, dans *Heraclaea*, III, Bitol, 1963.

85. Des paysages, peut-être de ce type, ont dû revêtir les murs d'églises de cette époque. L'évêque Choricus décrit dans celle de Saint-Serge de Gaza un paysage d'arbres, animé par des oiseaux et par une fontaine qui décorait deux absides de part et d'autre de l'abside principale, ornée de l'image de la Vierge portant l'Enfant et entourée de saints, cf. CHORICIUS GAZAEUS, *Laudatio Marci*, I, 31 et suiv., éd. Teubner, p. 10 et suiv.



Fig. 25. — Stuc de Ctésiphon (d'après POPE, o.l., IV, pl. 171 C).

97. A. GRABAR, *A propos des mosaïques...*, passim.

98. E. KITZINGER, o.l.

99. Cité par R. ETTINGHAUSEN, *La peinture arabe* (Séice), Genève, 1962, p. 28.

100. Ibid.

101. Ibid., suivi par O. GRABAR, *Islamic Art and Byzantium*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, XVIII, 1964, p. 79 et suiv.

102. Il est vrai que M^{me} Van Berchem penche pour reconnaître dans le portique arqué de la « pyramide » de gauche du panneau du « Barada » (p. 342) l'hippodrome de Damas, dans l'étage supérieur des deux ailes du « palais » central du même tableau un détail du palais impérial de Constantinople (p. 343) et dans l'édifice de droite de la face nord extérieure de la salle de prière (p. 347) des éléments importants de ce même palais. Je ne puis la suivre, pas plus que dans son identification avec la mosquée de Damas vue du côté de la cour, d'une partie des architectures de la face nord intérieure de la salle de prière (p. 354 et suiv., fig. 419-426). Dans ce dernier cas, l'auteur prend pour la cour dessinée en raccourci très accusé et qui aboutirait à trois « portes », la représentation d'un toit en pente couvert de tuiles arrondies comme celles de la coupole; les trois « portes » sont en réalité trois fenêtres du tambour dont les bancs, omis sur le dessin fig. 426, sont parfaitement visibles sur la photographie fig. 422. Nous avons affaire à un édifice à coupole bulbeuse qui pourrait être celle de la mosquée, mais qui est l'œuvre du restaurateur du XI^e siècle.



Fig. 26. — Détail de l'arc d'entrée central de la grotte du Taq-i Bostan (d'après HERZFELD, *Am Tor...*, pl. XXXVI).

calife, à moins que celui-ci ne soit intervenu lui-même dans le choix des sujets.

Résumons-nous. Trois thèmes de l'imagerie gréco-romaine tardive ont été combinés à Damas : l'architecture représentative, l'image topographique et le paysage. Tous trois avaient reçu une signification précise dans les œuvres chrétiennes : à Thessalonique, les architectures représentent probablement la Jérusalem céleste⁹⁷, à Ravenne, des sanctuaires d'églises; les pavements topographiques illustrent des localités connues, profanes ou chrétiennes; les deux paysages d'Heraclea et de Nikopolis symboliseraient le monde terrestre qui fait partie de l'Univers chrétien⁹⁸.

Aucune de ces significations n'a été retenue à Damas. Il est vrai qu'el-Maqdisi affirme, en parlant des mosaïques de Damas⁹⁹, « qu'il n'y avait pratiquement ni un arbre ni une ville célèbre qui n'aient été représentées sur ces murs ». Et un auteur plus tardif, du XIV^e siècle, Ibn Shâkir, de renchérir : « Ces mosaïques représentent tous les pays connus, et même la Ka'ba de la Mecque »¹⁰⁰. R. Ettinghausen note que la Ka'ba de la Mecque était un monument si particulier qu'aucun musulman n'aurait pu le confondre avec un autre et conclut de ces textes que les mosaïques de Damas représentent « le monde entier entré dans la maison de l'Islam, la puissance des califes qui s'étend sur l'Univers entier »¹⁰¹. Sans contredire formellement cette affirmation, les images conservées ne la corroborent pas non plus, n'offrant aucun détail qui soit identifiable avec un édifice connu¹⁰². Aussi faut-il laisser à el-Maqdisi la responsabilité de ses dires.

Le souci majeur des auteurs de ces mosaïques était de créer sur les murs un monde imaginaire, mi-fantaisiste, mi-réel, dont la con-

ception obéissait à des règles ornementales bien plus qu'au désir d'imiter la nature. Les mêmes groupes d'arbres, les mêmes villages, les mêmes pavillons et les mêmes palais se répètent dans des combinaisons multiples, tantôt en s'adaptant à des écoinçons, tantôt en s'inscrivant dans des tableaux. Comme au Dôme du Rocher « l'horreur du vide » a fait couvrir jusqu'aux derniers recoins toutes les surfaces. Malgré la différence totale des sujets et du canevas du fond on est frappé par la ressemblance de ces compositions, en particulier du tableau du « Barada », avec le décor de la façade de Mchatta où des plants de vigne ou des rinceaux de fantaisie géants font disparaître le mur comme sous un tapis.

Pour mieux cerner la nature spécifique de ce décor revoyons l'ensemble des deux groupes de mosaïques que nous venons d'étudier. L'un et l'autre sont aniconiques, les premiers témoins d'un art sans figures, qui s'imposera de façon plus générale sous les Abbassides. O. Grabar a rappelé les difficultés que présentait la création d'un art proprement islamique face à ceux de Byzance et de la Perse sassanide¹⁰³. Ces deux arts avaient produit des programmes iconographiques qui étaient l'expression concrète d'une croyance religieuse ou d'un culte dynastique. Aussi toutes les manifestations en ont-elles dû paraître suspectes aux califes, chefs suprêmes de l'Islam. En les écartant des lieux de prière ils se sont trouvés dans l'obligation de créer des programmes nouveaux. Ils les ont tirés du répertoire ornemental qu'offrait leur immense empire. L'art qui en est issu n'est cependant pas un simple aggloméré de motifs traditionnels. Avec O. Grabar¹⁰⁴ nous dirons que Byzance et la Perse ont fourni le vocabulaire et la syntaxe dont les décorateurs omeyyades ont formé un langage nouveau. Ce langage ne serait-il pas inspiré par une nouvelle vision du monde que L. Massignon a tenté de définir par la pensée de l'Islam¹⁰⁵ ? « Les images imparfaites de ce monde sont des rêves qui passent. C'est le principe fondamental de l'Islam. Il rejette définitivement les concepts de l'ancienne philosophie grecque. Aussi, tout en n'écartant pas complètement les formes artistiques, ne leur attribue-t-il pas plus de poids qu'aux rêves. » N'est-ce pas là l'explication de

ces paysages qui font passer le regard d'une réalité à l'autre sans lui permettre de se fixer sur aucune ? De ces plantes, qui sont à la fois des ornements et les supports d'objets réels ?

A la Sakhra, le savant dosage d'éléments byzantins et sassanides correspond aux visées politiques d'Abd el-Malik; à Damas, le caractère exclusivement gréco-romain et byzantin des motifs aux ambitions d'el-Walid. L'aniconisme des deux œuvres a pu s'épanouir grâce au puissant stimulant qu'était la religion nouvelle. Deux tendances y ont convergé pour faire naître un art qui contient en puissance celui de l'Islam à venir, mais qui préserve et fait fleurir une dernière fois les éléments des arts antiques qui le précèdent.

Paris.

H. STERN.

Une visite prolongée à Jérusalem après l'achèvement du présent article a permis à l'auteur d'examiner de près ces mosaïques grâce à la bienveillance des autorités musulmanes. Il espère pouvoir présenter le résultat de ses études dans un prochain avenir.

H. STERN.

APPENDICE

Je saisis l'occasion de l'étude qui précède pour publier quatre plaques et trois fragments de plaques de marbre blanc sculptées de la mosquée de Damas dont le regretté J. Sauvaget m'avait communiqué, en décembre 1945, les photographies et deux dessins, me priant de les étudier et de les faire connaître si l'occasion se présentait. Aucun projet de recherches supplémentaires sur la mosquée n'étant en vue, je ne crois plus pouvoir me soustraire à l'engagement tacite que j'avais pris il y a plus de 25 ans, bien que je n'aie pu examiner ces pièces sur place. Deux de ces plaques dont j'ignore les dimensions se trouvaient (et se trouvent probablement toujours) encastrées dans la face ouest du pilier nord (celui de droite en regardant la cour) du vestibule de Bab Jairoûn (porte d'entrée orientale) de la cour de la Grande Mosquée. Voici ce qu'en dit J. Sauvaget¹⁰⁶ : « Deux fragments de marbre blanc sculptés, encastrés dans le mur au cours d'une réfection, sont les seules sculptures omeyyades du VIII^e siècle existant encore dans la mosquée; leurs fleurons sont comparables à ceux des sculptures omeyyades d'Espagne. »

103. O. GRABAR, o.l., pl. 81 et suiv.

104. Ibid., p. 87.

105. L. MASSIGNON, *Les méthodes artistiques des peuples de l'Islam*, dans *Syria*, II, 1921, p. 47-53, 148-160.

106. J. SAUVAGET, *Les monuments historiques de Damas*, Beyrouth, 1932, p. 28. Sur le plan fig. 6, l'auteur désigne ces deux pièces par les n^{os} 11 et 12.



Fig. 27. — Deux plaques de marbre sculptées dans la mosquée de Damas (phot. J. Sauvaget).



Fig. 28 a. — Plaque A (dessin J. Sauvaget).

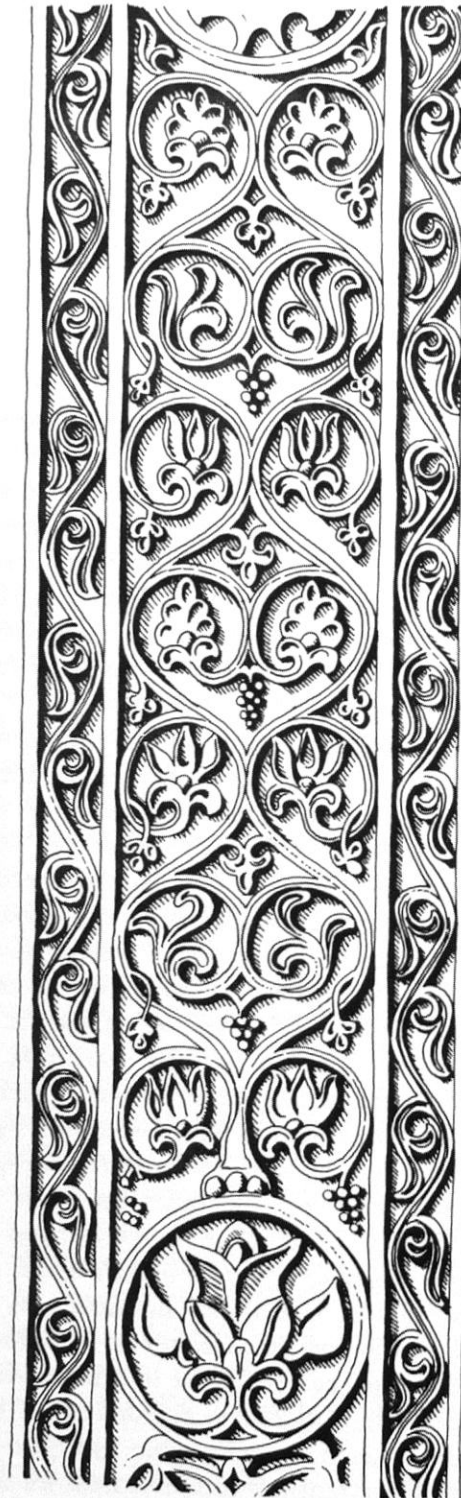


Fig. 28 b. — Plaque B (dessin R. Prudhomme).

Ces deux pièces (fig. 27), trois fois et demi plus longues que larges sont encastrées horizontalement, l'une au-dessus de l'autre, au-dessus de l'angle supérieur de droite de la porte nord d'entrée (en regardant vers l'extérieur). Elles sont fragmentaires, amputées aux deux extrémités. La supérieure que nous désignerons par la lettre A, coupée à l'extrémité droite, a été complétée par un fragment sculpté qui doit provenir d'une pièce semblable, mais d'un dessin différent.

Le champ principal est garni d'un double rinceau symétrique qui forme un fuseau superposé à un demi-fuseau, la branche est incisée d'une rainure. Aux points de jonction des branches et à l'intérieur des fuseaux bifurquent de part et d'autre des volutes sur lesquelles se dressent trois fois une paire de feuilles de vigne à cinq lobes, une fois une fleur qui est la moitié d'une rosette. Les quatre points de jonction des branches et des volutes sont encerclés par des petites bagues garnies



Fig. 29. — Aiguière d'argent sassanide (d'après POPE, *o.l.*, IV, pl. 223 B).



Fig. 30. — Plaque de bronze couvrant un tirant de bois du Dôme du Rocher (d'après CRESWELL, *o.l.*, 1^{re} éd., pl. 27 e).

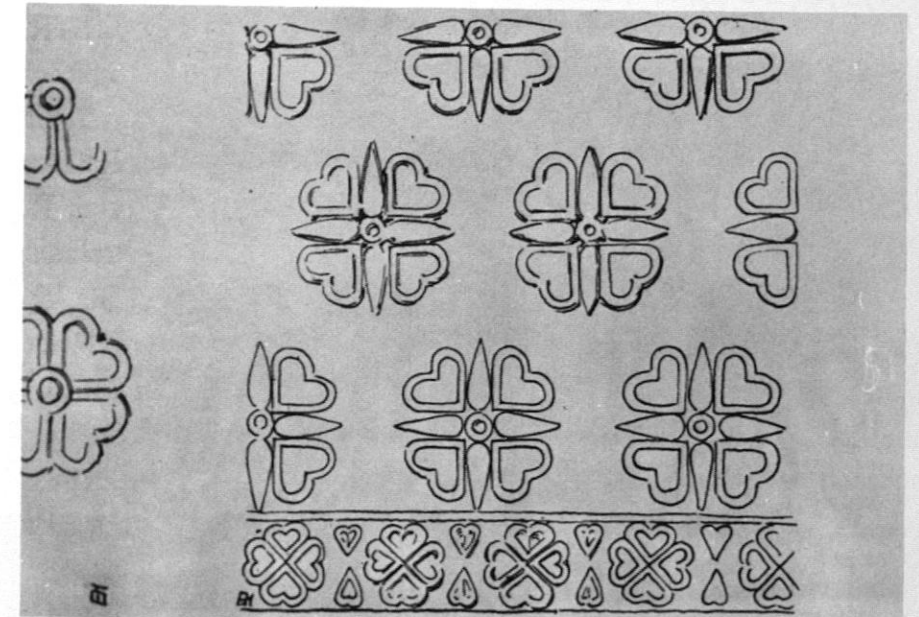


Fig. 31. — Dessin d'un tissu sculpté du Taq-i Bostan (d'après HERZFELD, *Am Tor...*, fig. 33, p. 123).

Une rosace dans un carré et une plante de fantaisie qui s'ajoutent à l'extrémité gauche étaient probablement répétées en face, de sorte que la pièce complète était 4,6 fois plus longue que large.

Sans en être certain, je suppose, en raison du dessin, qu'elle occupait — comme son pendant — une position verticale (fig. 28 a). Elle est bordée de part et d'autre sur toute sa longueur d'une succession de cœurs entre deux listels¹⁰⁷. Ces cœurs s'emboîtent les uns dans les autres; leurs ailerons sont taillés en creux, les bords relevés et apparemment anguleux. A la naissance de chaque cœur, où la pointe s'enfonce dans le précédent, s'inscrit une petite boule ou feuille en relief.

de trois feuilles, alternativement dressées et retombantes. Les vides entre les branches et les volutes sont remplis de feuilles d'acanthé trilobées, travaillées également en creux. En haut, les branches se terminent par une feuille lancéolée dressée flanquée de deux spirales. La terminaison inférieure du motif est perdue. Des grappes de raisin, dont trois sont intactes, retombent des volutes pour meubler les écoinçons.

Le carré au-dessus de ce panneau renferme un médaillon circulaire bordé d'un galon perlé; il est

107. Le dessin fig. 28 a de J. Sauvaget, est incomplet; les deux extrémités manquent.

rempli d'une riche rosette, dont le cœur est constitué par un fleuron à huit lobes rayonnant d'un centre globuleux. Entre les huit pétales lancéolés de la rosette s'intercalent huit autres plus petits et arrondis¹⁰⁸. Les angles du carré sont garnis de feuilles trilobées.

Le dernier panneau, légèrement amputé en haut, est rectangulaire (fig. 27). Il est décoré d'un pied végétal (ou d'un balustre ?) d'où sortent de part et d'autre deux volutes garnies chacune d'une feuille et d'une grappe de raisin semblables à celles que l'on vient de décrire.

Le petit fragment du bas qui est venu compléter ce morceau et qui est difficile à lire sur la photographie (fig. 27) est bordé de part et d'autre d'une suite de spirales symétriques juxtaposées sur lesquelles s'élève un petit demi-cercle. Par analogie avec la bordure d'une des plaques de bronze du Dôme du Rocher¹⁰⁹, j'y verrais volontiers une suite de feuilles trilobées. Je ne distingue pas le dessin du champ qui paraît être en relief très plat.

La plaque B (fig. 28 b) qui devait avoir les mêmes dimensions que A est amputée en haut des deux tiers d'un médaillon qui se trouve en entier sur l'extrémité opposée. La bordure ici est différente : c'est un rinceau ondoyant entre deux listels. Chaque ondulation est remplie par une demi-palmette bilobée tombante.

La structure du motif dans le champ est la même que dans A. Deux branches symétriques forment quatre fuseaux, leur point de départ est un pied vaguement triangulaire, garni de trois petites boules. Les branches ne sont pas liées ensemble par des bagues et les motifs de remplissage sont plus variés que dans A. Aux deux paires de feuilles à cinq lobes s'ajoutent deux paires de demi-palmettes à trois lobes et trois paires de fleurs à trois pétales, vus de profil. Sur l'axe vertical alternent des feuilles trilobées et des grappes de raisins retombantes, attachées aux points de jonction des branches par des petites tiges. Les mêmes motifs garnissent les écoinçons des volutes. Ce double rinceau s'élève sur un médaillon qui renferme une fleur bulbeuse supportée par un motif trifolié et flanquée de deux feuilles de lierre.

L'intérêt de ces deux plaques réside dans le fait qu'elles accusent une influence sassanide beaucoup

plus marquée que les mosaïques de la mosquée. Sans doute les branches formant des fuseaux sont-elles connues aussi bien de l'art byzantin¹¹⁰ que de l'art sassanide. Mais sous la forme particulière qu'elles prennent ici, garnies de demi-palmettes imbriquées étroitement dans les vides, les branches liées ensemble par des anneaux, elles reviennent par exemple sur une aiguière sassanide d'argent¹¹¹ (fig. 29). Le schéma des fuseaux est d'ailleurs en faveur auprès des décorateurs omeyyades : on le retrouve sur quelques-uns des revêtements de bronze des tirants de bois du Dôme du Rocher (fig. 30)¹¹². Les bagues, garnies de feuilles trilobées qui enserrant les branches, sont à peine différentes des petites gaines qui enveloppent la bifurcation des tiges des « arbres » sassanides (fig. 4)¹¹³. Le caractère ornemental des nôtres s'accroît par la direction alternée que prennent les feuilles d'une bague à l'autre.

Les demi-rosettes dans A, formées de pétales alternativement lancéolés et cordiformes qui reviennent dans les mosaïques de la Sakhra¹¹⁴, sont d'ascendance sassanide aussi. E. Herzfeld¹¹⁵ a dessiné le décor d'un tissu sculpté du Taq-i Bostan qui présente la rosette pleine dont dérive la nôtre (fig. 31). La rosette vue de face du carré supérieur revient sur un stuc de Crésiphon¹¹⁶ et sur de nombreux autres documents sassanides, de même que le galon perlé dans A (fig. 32 et 33) et la bordure de cœurs¹¹⁷. Signalons d'ailleurs que la petite feuille ou boule qui charge la pointe du cœur se retrouve dans les peintures de Hirbet el-Mafjar¹¹⁸.

Dans B le fleuron bulbeux du bas est du type sassanide que nous avons analysé plus haut (p. 205). La bordure ondée à demi-palmettes est banale, mais elle s'apparente spécialement à celle d'une frise de Crésiphon (fig. 34)¹¹⁹, bien que la demi-palmette y soit tri- ou quadrilobée. La technique de ces deux marbres taillés en creux, paraît inspirée par des modèles de stuc.

★ ★

Trois autres plaques de marbre blanc sculptées, dont deux photographiées par J. Sauvaget (« au dépôt de la Mosquée »), la troisième publiée par K.A.C. Creswell¹²⁰ (sur un pilier de la mosquée), toutes également sans indication de mesures, s'ajoutent aux précédentes. Elles appartiennent à une série homogène par les proportions et par le canevas du décor.

Le schéma de la pièce publiée par Creswell que nous désignerons par la lettre C ne diffère que par des détails des deux autres (D et E) qui sont identiques entre eux sauf pour les motifs de remplissage. Toutes les trois (fig. 35, 36, 37) sont décorées sur toute la longueur d'un losange étiré, garni en son milieu d'un médaillon circulaire. Ce losange est cantonné de triangles à peu près isocèles à angle très aigu, la base légèrement arrondie. Dans C, le losange, les triangles et le panneau entier sont entourés de bandes

de perles et de pirouettes, indépendantes les unes des autres. Dans D et E, une seule bande borde le losange et se replie pour entourer les triangles ; le panneau est dépourvu de bordure, mais une autre bande de perles et de pirouettes entoure le médaillon central, travaillé en creux. Dans C, le décor couvre toutes les parties de la surface, dans D et E, il est limité aux triangles.

Panneau C (fig. 35) : au centre du losange une rosette formée de huit palmettes d'acanthé rayonne d'un cœur qui est constitué par une fleur à huit pétales partant d'un bouton. Un large listel entoure la rosette. De part et d'autre du médaillon, sur l'axe longitudinal du losange, se dresse une sorte de plante à structure symétrique. La tige s'élève sur une feuille trilobée et elle est couverte de trois feuilles trifides de taille décroissante vers le haut. Quatre paires de volutes se détachent de la tige, remplies (en allant de bas en haut) de feuilles de vigne à cinq lobes, de fleurs vues de face ou de profil (à droite elles se suivent dans l'ordre : face, profil, à gauche, dans l'ordre inverse), puis de petites feuilles trilobées. Le tout est couronné par un bouton de fleur très étiré. Les interstices entre les volutes et les espaces restant entre le médaillon et les angles obtus du losange sont garnis de grappes de raisins et de demi-palmettes d'acanthé.

Les triangles des écoinçons sont couverts d'un rinceau montant à quatre volutes qui s'élève sur la base arrondie du triangle. Le remplissage des volutes est à peu près le même dans les quatre triangles : une paire de feuilles de vigne en bas, une fleur en éventail se dressant sur deux demi-palmettes dans la seconde volute, une autre paire de feuilles de vigne dans la troisième à droite (une seule feuille à gauche) ; enfin, une petite feuille trilobée à gauche et

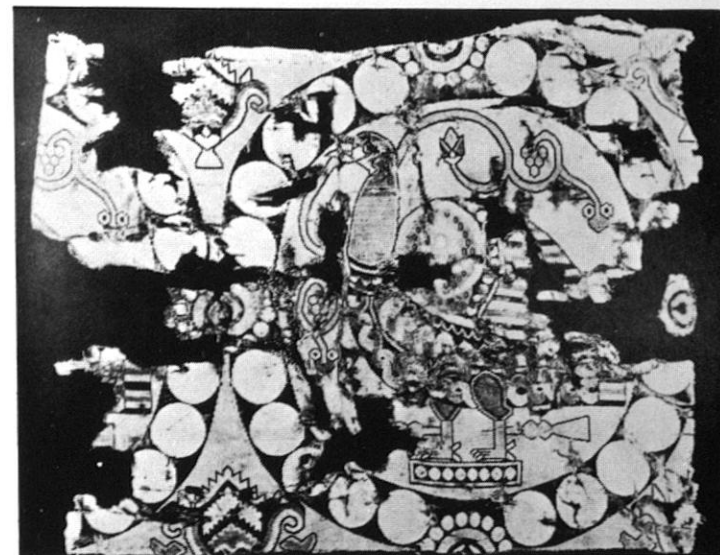


Fig. 33. — Tissu sassanide, Musée du Vatican (ibid., pl. 202 C).

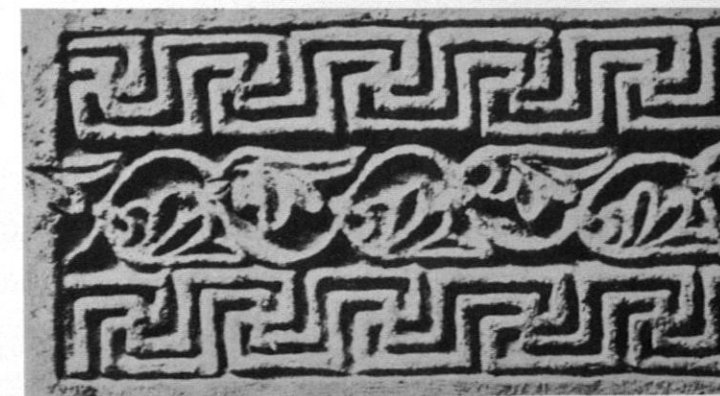


Fig. 34. — Stuc de Crésiphon, Metropolitan Museum of Art, New York (ibid., pl. 171 F).



Fig. 32. — Stuc de Damghan, Pennsylvania Museum of Art (d'après POPE, o.l., IV, pl. 171 A).

à cinq lobes à droite. Le tout se termine par une demi-palmette d'acanthé très allongée à cinq ou six lobes.

Les pièces D et E ne sont qu'ébauchées, le médaillon de l'une porte encore les traces du trépan, les décors sont épannelés, les bords des panneaux tout juste dégrossis.

Dans D (fig. 36) un rinceau ondoyant s'élève sur la base arrondie des triangles ; son unique volute est garnie d'une feuille trilobée à bords frangés et de deux feuilles, les vides sont remplis de demi-palmettes et de vrilles. Le mouvement des rinceaux dans les triangles de droite est symétrique, mais parallèle à gauche (sans doute dû à une erreur du lapicide). A peu près les mêmes rinceaux garnissent les triangles de E (fig. 37), mais ils sont tous symétriques. Dans la base s'insère alternativement une grappe de raisins et une feuille trilobée à bords frangés.

Le losange inscrit dans un rectangle est courant dans les revêtements de marbre romains du IV^e et du

108. Le dessin n'est pas exact sur ce point.

109. Voir K.A.C. CRESWELL, 1^{re} éd., pl. 25 e, 27 e.

110. Cf. par exemple les piliers dits d'Acre qui proviennent de Saint-Polyeuct de Constantinople (voir *supra*, p. 212, note 31).

111. POPE, o.l., pl. 223 B.

112. CRESWELL, o.l., 1^{re} éd., pl. 26 d, 27 e.

113. E. HERZFELD, *Am Tor...*, pl. LIV.

114. VAN BERCHEM, pl. 8 b, en haut à droite.

115. E. HERZFELD, *Am Tor...*, fig. 33, p. 123.

116. POPE, o.l., t. IV, pl. 172 B.

117. Pour le galon perlé, voir par exemple POPE, o.l., IV, pl. 171 A, E, F, G, J, 174 A, C, 102 B, C. Les exemples de bordures de cœurs sont trop nombreux pour être cités.

118. HAMILTON, o.l., fig. 253, p. 298.

119. POPE, o.l., IV, pl. 171 H.

120. O.l., 1^{re} éd., pl. 47 a et p. 120, 2^e éd., pl. 62, a, c, p. 167 et suiv.

v^e siècle¹²¹, tout en remontant à des modèles du 1^{er} siècle de notre ère¹²². Il est en faveur dans l'art omeyyade : à Qasr el-Hair Gharbi des losanges à médaillon central en stuc, inscrits dans des rectangles dressés, se juxtaposent dans la bande supérieure du revêtement autour de la porte d'entrée¹²³. Dans le château de Hichâm à Rousafah des losanges dressés remplissent les arcades peintes qui forment le socle du décor des murs de la salle I¹²⁴. La bordure de perles et de pirouettes, détachée de son contexte architectural traditionnel (moulure d'architrave et de colonnes) n'est étrangère ni à l'art gréco-byzantin ni à l'art sassanide, mais un exemple suggestif et particulièrement proche des nôtres a été trouvé à Ctésiphon autour d'un disque qui renferme une rosace à six palmettes (fig. 38)¹²⁵.

est la même que sur les revêtements de bronze des tirants de bois du Dôme du Rocher¹²⁶.

Le style de C, la seule plaque achevée des trois, est plus « hellénistique » que celui de A et B. Les nervures des feuilles de vigne sont travaillées en léger relief comme sur l'une des plaques de bronze que l'on vient de citer.

..

Les trois fragments restants, en 1945 « au dépôt de la mosquée » (fig. 39), sont trop mutilés pour que l'on puisse en reconstituer la forme première. Celle de droite sur la photographie (F) semble appartenir au même lot que les deux plaques de la porte de Jairoûn : panneau allongé bordé de part et d'autre



Fig. 35. — Plaque de marbre sculptée de la mosquée de Damas (d'après CRESWELL, o.l., 1^{re} éd., pl. 47 a) (C).

Les motifs de remplissage des rinceaux dans C, D et E sont semblables à ceux de A et B. L'association de feuilles de vigne, de fleurons globuleux vus de profil, de demi-palmettes et de grappes de vigne

121. Voir par exemple le dessin des revêtements de marbre de Sainte-Constance à Rome, H. STERN, *Les mosaïques de Sainte-Constance à Rome*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, XII, 1958, fig. 48. Pour Ostie, voir G. BECATTI, *Scavi di Ostia*, VI, *Edificio con opus sectile fuori Porta Marina*, Rome, 1969, pl. LIII et suiv. Baptistère des Orthodoxes à Ravenne, dans DEICHMANN, o.l., supra, p. 213, n. 34, pl. 37.

122. Cf. le triclinium de la casa dell'ara massima, VI, 16, 15 (F) à Pompéi, dans K. SCHEFOLD, *Vergessenes Pompeji*, Berne et Munich, 1962, pl. 136 et 137.

123. Cf. D. SCHLUMBERGER, *Les fouilles de Qasr el-Hair Gharbi*, dans *Syria*, XX, 1939, pl. XLVI, 4, et Selim ABDOUL-HAK, *La reconstitution d'une partie de Qasr el-Hair el-Gharbi*, dans *Annales archéologiques de Syrie*, I, 1951.

124. Cf. K. OTTO-DORN, *Grabungen im omeyyadischen Rousafah*, dans *Ars Orientalis*, II, 1957, pl. 2, fig. 7.

125. Voir POPE, o.l., IV, pl. 173 A (Musée de Berlin).

126. K.A.C. CRESWELL, o.l., 1^{re} éd., pl. 27 d.

127. Cf. R.W. HAMILTON, o.l., index s.v. pomegranate, et Id., *The Structural History of the Aqsa Mosque*, Jérusalem, 1949, pl. LVII, 9 E, 9 W, LIX, 11 W, LXIV, 18 E, LXVIII E (plaques de bois sculptées des consoles des poutres de la mosquée el-Aqsâ).

128. ERDMANN, *Die Kunst Irans*, fig. 49.

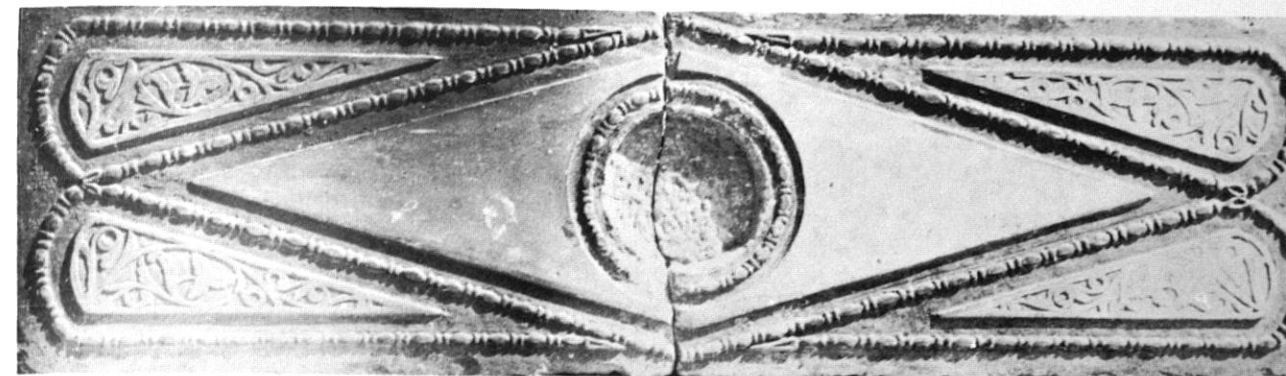


Fig. 36. — Plaque de marbre sculptée au dépôt de la mosquée de Damas (Phot. J. Sauvaget) (D).

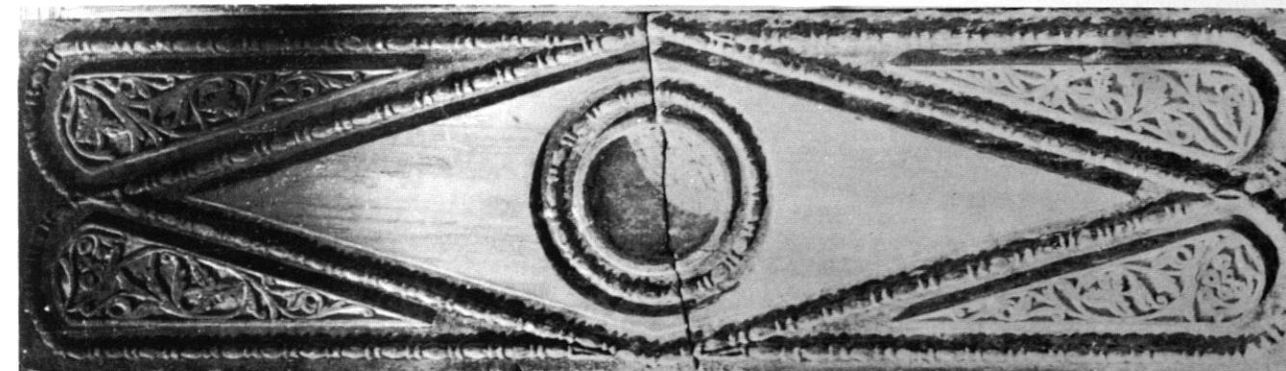


Fig. 37. — Plaque de marbre sculptée au dépôt de la mosquée de Damas (phot. J. Sauvaget) (D).



Fig. 38. — Plaque de stuc de Ctésiphon, Musée de Berlin (d'après POPE, o.l., IV, pl. 173 A).

grenade dressée sur une tige flanquée de deux demi-palmettes, était plusieurs fois répétée (fig. 40). A Ctésiphon elle rayonne d'une étoile à huit pointes¹²⁹.

La dernière plaque, à gauche de la photographie (H) est couverte d'un rinceau de vigne ajouré qui forme 2 x 3 volutes dont chaque enroulement inscrit deux feuilles de vigne, l'une dressée, l'autre tombante. Ces feuilles à cinq lobes, travaillées au trépan, semblent être d'un type omeyyade, décrit par R.W. Hamilton, qui provient de l'art sassanide¹³⁰.

Résumons-nous. Les décors des plaques A, B, F, G, H sont fortement marqués par l'art sassanide. Même en tenant compte du nombre infime des reliefs conservés dans la mosquée, on est porté à affirmer que la tendance « hellénisante » était moins prononcée dans les décors sculptés que dans les mosaïques. C'est un argument de plus en faveur de notre hypothèse qu'une équipe gréco-byzantine homogène avait été chargée de l'exécution de ces dernières et que des

129. *Ibid.*, fig. 50.

130. *Khirbat al Mafjar*, p. 170 et suiv. L'auteur distingue deux types de feuilles de vigne au château de Mafjar, l'un sassanide qui est celui de la plaque H, et un type gréco-byzantin.

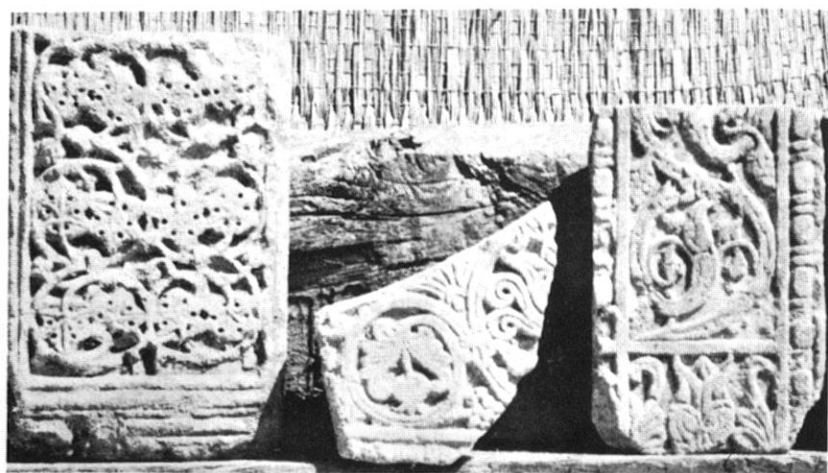


Fig. 39. — Trois fragments de plaques de marbre sculptées au dépôt de la mosquée de Damas (phot. J. Sauvaget) (F. G. H).



Fig. 40. — Plaque de stuc de Ctésiphon (Metropolitan Museum of Art, New York).

équipes d'origine différente travaillaient dans les autres matériaux.

20 à 30 ans séparent ce décor de celui du Dôme du Rocher. Je ne saurais déceler une évolution du style entre l'un et l'autre, sauf, peut-être, dans le sens

d'une plus grande élégance, à moins qu'il faille la mettre sur le compte de l'influence byzantine qui se manifeste dans ce monument.

Paris.

Henri STERN.

LA « SUGITHA » SUR L'ÉGLISE D'EDESSE. QUELQUES REMARQUES SUR LE TEXTE ET SA TRADUCTION

par Jean SADER

A deux reprises les *Cahiers Archéologiques* ont signalé à l'attention des historiens de l'art chrétien d'Orient deux textes syriaques¹ qui nous font connaître l'architecture et le décor d'églises, dont quelques-unes sont aujourd'hui disparues, mais qui ont tenu une grande place dans le passé oriental. Ces deux études sont à la source d'un travail plus ample que nous avons entrepris sous la direction du professeur R. Draguet de Louvain, en prenant pour base le traité de Jean de Dara sur le sacrifice de la messe (IX^e siècle)². Nous nous proposons de réunir dans les textes historiques et liturgiques tous les renseignements de même genre que nous pourrions trouver. En attendant la rédaction d'un pareil travail qui demande beaucoup de temps, nous offrons aux lecteurs des *Cahiers* quelques réflexions sur le texte auquel notre titre fait allusion.

H. Goussen a édité cette hymne sur l'église d'Edesse en 1925 avec une traduction allemande d'après Vat. Syr. 95, fol. 49-50³. Cette hymne porte exactement dans le manuscrit le titre de « Une autre Sugitha » et présente du point de vue archéologique un intérêt considérable, du fait qu'elle décrit les parties architecturales d'une cathédrale qui a été bâtie à Edesse (VI^e siècle). En 1941, Schneider proposa une nouvelle traduction allemande⁴ corrigeant celle de Goussen, suivie d'un plan qui interprète l'hymne en question. En 1947, M. A. Dupont-Sommer, s'aidant des deux traductions allemandes, et s'appuyant toutefois sur un examen direct du texte syriaque édité par Goussen, nous présente une traduction qui diffère des précédentes sur des points importants, en la faisant suivre d'un bref commen-

taire. M. André Grabar, ayant constaté que le texte mérite d'être examiné avec soin, essaya dans un article très documenté et fort intéressant⁵, de proposer un plan de la cathédrale d'après la traduction de M. Dupont-Sommer ; comme conclusion, il a exclu toute autre formule d'élévation que celle d'un édifice cubique surmonté d'une coupole, avec des parvis qui se déployaient tout autour.

L'intérêt que cette hymne a pris et prend toujours dans les domaines philologiques et archéologiques, nous a poussé à continuer son étude, en nous basant cette fois-ci, non sur le texte syriaque édité par Goussen, mais sur le manuscrit syriaque lui-même que nous avons été voir à la Vaticane.

A notre grande surprise, de nombreuses variantes se sont manifestées. Les unes sont sans importance particulière, mais d'autres touchent directement au texte et risquent d'en modifier notablement le sens. Pour cette raison, et sans oublier que M. Dupont-Sommer garde le mérite

1. DUFONT-SOMMER, *Une hymne syriaque sur la cathédrale d'Edesse*, dans *Cahiers Archéologiques*, vol. II, 1947, p. 29-39 ; J. LEROY, *Le décor de l'église de Quartamin d'après un texte syriaque*, dans *Cahiers Archéologiques*, vol. VIII, 1956, p. 75-81.

2. Jean SADER, *Le « De Oblatione de Jean de Dara »*, édité dans CSCO, vol. 309, Louvain, 1970. Idem, *L'ordonnance de la messe jacobite et l'aménagement du lieu de culte selon Jean de Dara* (thèse de doctorat à Louvain, 1969. Texte à paraître).

3. GOUSSEN, *Ueber eine « Sugitha » auf die Kathedrale von Edessa*, dans *Le Museon*, 38, 1925, p. 116-136.

4. A.M. SCHNEIDER, *Die Kathedrale von Edessa*, dans *Oriens Christianus*, Band 36, Leipzig, 1925, p. 117-167.

5. A. GRABAR, *Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Edesse au VI^e siècle, et sur la symbolique de l'édifice chrétien*, dans *Cahiers Archéologiques*, II, 1947, p. 41-47.

Strophe 1.

Strophe 15.

Strophe 16.

Quant aux deux larrons auxquels le derniers vers de la strophe fait allusion, ils devraient être symbolisés, nous semble-t-il, par un accessoire quelconque du béma, et nous pensons immédiatement aux deux éventails qui, dans les béma nestoriens, encadraient généralement la croix et l'évangélaire. En effet, l'auteur anonyme cité plus haut, parlant dans la question 104 de la croix et de l'évangile, dit : « ils sont encadrés d'éventails, symboles des deux larrons ». Ceci prouve que cette image littéraire était appliquée, à cette époque-là, uniquement à ces deux accessoires qui encadraient probablement la croix du béma dans l'église d'Esse.

Strophe 2.

Strophe 3.

Le mot « mdabronūtok » « מְדַבְּרֵי נְתִיבוֹת » est traduit aujourd'hui dans le langage théologique par « Économie du salut » plutôt que par « Plan du salut ». Ensuite, dans le ms. il y a le mot « bahzoté » et non « bharté » : creuser ; pourtant, M. Dupont-Sommer écrit : « à sa vue » qui traduit exactement « bahzoté ».

Strophe 5.

Dans cette strophe, il y a un mot clef qui est « clos » traduction du mot syriaque « fšik » ; pourtant, dans le ms., figure le mot « fšit ». Goussen donc, au lieu de la lettre « tēⁿ » (𐤌), a lu « kaf » (𐤊) ; or le mot « fšit » signifie « érédu, droit », ce qui est diamétralement opposé à « clos ».

Strophe 11.

Le premiers vers de cette strophe devrait se traduire ainsi : « des parvis magnifiques l'entourent (le temple) en deux portiques composés de colonnes ». Car le mot « estwé » (παλαιο) traduit par « portiques », désigne dans ce contexte, comme dans celui du « Testamentum Domini », non pas les « portiques extérieurs », mais plutôt les collatéraux du temple, réservés au stationnement des fidèles. La nef centrale, occupée au milieu par le bēma, était réservée au clergé, uniquement aux cérémonies des offices, en l'associant ainsi au « saint des saints »⁶. Ce qui fait que dans les basiliques antiques, le titre de temple était réservé à la nef centrale qui formait le noyau de l'édifice.

Strophe 17.

Le mot (~~legion~~) « légion » est incorrect dans le texte de Goussen; il ne s'agit absolument pas ici de « troupe lumineuse » (Dupont-Sommer). Le mot exact dans le ms. c'est (~~legion~~) « lagnūn ». Goussen a lu la lettre « yūd » au lieu de « nūn ». Le mot « lagnūn » est composé de « gnūn » : paradis, et de la lettre « lomād » qui est ici une préposition qui introduit le complément de lieu : « paradis ». Le poète compare ici les fidèles qui entrent à l'église aux vierges qui sont entrées dans « le paradis de lumière ».

Strophe 18.

Nous ne pouvons pas suivre ici l'interprétation de M. Grabar du « Chérubin » du sanctuaire. Le Chérubin en question n'est autre chose que la table

6. A. GRABAR, *Les ambons syriens et la fonction liturgique de la nef dans les églises antiques*, dans *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, II, 1968, p. 633-634.

7. VAN UNNICK, *Nestorian Questions on the administration of the Eucharist*, by Isho, Yahb IV, Harlem, 1937, Quest. 122.

de sacrifice et pas le « Ciborium »⁸. En effet, dans la Bible, les chérubins représentent à deux reprises le trône de Dieu : « Toi qui trônes sur les Chérubins » (Ps. 80, v. 2), « Dieu monte les Chérubins » (Ps. 99, v. 1). Or dans la littérature syriaque l'autel de sacrifice représente le trône de la divinité⁹. Le chérubin c'est donc l'autel et pas le ciborium.

En plus, le symbolisme des colonnes favorise notre opinion. Dans le ms. syriaque, Goussen a lu (ܐܘܬܐܪ) « narêq » du verbe « rāq » : cracher ; ils s'est trompé par la lettre « AIN » qu'il a confondu avec « nūn ».

Le mot exact c'est « rāq » (ܐܪܩ) : prendre la fuite, et ainsi la traduction serait : « les dix Apôtres qui ont pris la fuite ». Dans ce cas-là, si les colonnes se lèvent sur la table et supportent le ciborium, selon l'opinion de M. Grabar, ils ne symboliseront plus la fuite des Apôtres. Donc le texte parle de la table du sanctuaire qui est élevée sur dix colonnes et pas du ciborium de l'autel.

8. A. GRABAR, *Hymne syriaque*, dans *Cahiers Archéologiques*, II, 1947, p. 64.

9. W. BUDGE, *The Book of Governors*, by Thomas de Margâ, vol. 2, Londres, 1893, p. 307.

Couvent Saint-Élie.
Antalias. Liban.

Jean SADER.

Quelques observations de M. André Dupont-Sommer sur la traduction du R.P. Sader :

Strophe 5. J'ai suivi la lecture de Goussen (ܦܪܝܩܐ) « clos ». Si le manuscrit porte réellement (ܦܪܝܩܐ), la traduction « étendu » s'impose. Mais il faudrait rectifier la transcription *fīit*, inhabituelle dans les travaux occidentaux ; il faut transcrire *pīit*.

Strophe 15. J'ai traduit « au-dessous d'elle » et le mot syriaque (ܬܗܝܬܐ) ne peut absolument pas se traduire autrement. La traduction « au-dessus de » est peut-être un lapsus pour « au-dessous de ».

Paris, 1972.

A. DUPONT-SOMMER.

Observations d'André Grabar :

Strophe 5. La nouvelle traduction ne change pas le sens général de la phrase quant à sa valeur de témoignage sur l'architecture de l'église : de toute façon, il s'agit d'une coupole.

« portiques extérieurs ». Mais le *Testamentum Domini* cité par le P. Sader parle de basiliques, tandis que l'église d'Edesse était un édifice à plan central. On connaît certes des églises de ce plan munies de collatéraux, mais rien n'en laisse admettre la présence à Edesse, en dehors évidemment de ce passage de la Sughita dans l'interprétation que lui donne le P. Sader.

Strophe 15. Volontiers je suis le P. Sader qui admet que le mot « estrade » devrait être remplacé par « bēma ». Mais il s'agit bien du même meuble.

Strophe 18. Le P. Sader a peut-être raison en pensant que le mot « chérubin » signifie ici « autel » et non pas « ciborium », comme je l'avais compris. J'avais donné mes raisons ; il propose les siennes. L'ennui c'est que, dans les deux cas, on se heurte à une difficulté qui est la même : pourquoi « chérubin » au singulier, tandis que les textes bibliques emploient le pluriel, les chérubins se manifestant généralement en nombre pair ?

Les précisions apportées par le P. Sader, et on lui en est reconnaissant, sont certes précieuses, mais c'est à peine si elles touchent au témoignage que la Sugitha apporte en matière d'archéologie chrétienne.

MÉLANGES

S. WYSTAN'S CHURCH, REPTON. ITS DATE AND SIGNIFICANCE

by Edward GILBERT

S. Wystan's Church was discussed by the writer in the *Cahiers Archéologiques* XVII of 1967 (pages 83 to 102 with 14 figures), when a new interpretation of its architectural history was given. This study has now been followed by a further criticism by Harold Taylor, writing in *England Before the Conquest* ed. Peter Clemoes and Kathleen Hughes (Cambridge, 1971). Since it is now evident that the church affects not only English but West European architectural history, a further consideration of the evidence is now called for, mainly in the light of these two full studies, but there will be room also to consider the views of Baldwin Brown in *The Arts in Early England* II, p. 312-20 (Edinburgh, 1925) and also those of Harold and Joan Taylor in *Anglo-Saxon Architecture* (Cambridge, 1965). These studies will be referred to simply by their dates.

The Anglian church, as it stood in 850, consisted of a rectangular pilastered sanctuary with a vaulted crypt, as still standing, a central tower now cut down to make the east end of the nave, a narrow unaisled transept, now opened to the aisles, of which only the east wall of the north wing survives, in part, and the lowest courses of the north wall, and finally a lost aisled nave, with possibly a west sanctuary or porch, and a south porch. The surviving walls of this church have always been known to be difficult to interpret, and the writer's study of 1967 was the first to give a detailed continuous history of the monument. The views taken in these four studies are as follows.

The latest Anglian work, including the pilastered sanctuary and the quadripartite vaulting of the crypt below, on twisted columns and wall responds, used to be thought after 950, and was so taken by Baldwin Brown, and by Harold and Joan Taylor in 1965. The writer gave evidence for an earlier date of 830-840 in the 1967 study, the evidence being the resem-

is of two fabrics, a red (or brown) sandstone below and a white-grey sandstone above. The white stone everywhere replaces the red stone at a level of about 10' (3 m.) above present ground level. This evidence seemed to Baldwin Brown quite conclusive for the later date of the white stonework, and does so also to the writer. It is clearly visible in Photo 1 of 1967.

'There is no question however that the upper part of the walling... is of later date than the red stone part below...' (Baldwin Brown, p. 319.)

Baldwin Brown was referring directly to the sanctuary but the argument obviously applies equally to the surviving walls of the tower and transept.

The third date of the church is involved in the argument of 1967 that the red stone church itself was of two dates. The central tower, for instance, is not in bond at the red stone levels, either with the sanctuary or with the transept. It is wider than either and could be an insertion. Secondly the transept was lengthened at some date. This is clearly shown on the plan of the excavations of 1886 made by Garwood and printed by Irvine in 1894 in the *Journal of the British Archaeological Society*. It is true, as Taylor notes, that the lines showing these transepts in the plan are printed in dashed lines but it is clear nevertheless that they existed, since their east walls on the north wing are still visible to the eye, though the joint is not a straight one, and not clearly visible on Photo 1 of 1967. Further it is evident that Garwood, who saw all the underground walls in 1886, and Irvine, who printed the plan and dated these walls (wrongly), had no doubt of their real existence.

The crypt also shows signs of two dates in the red stone period. Taylor and the writer agree that the western entries are insertions, though Baldwin Brown missed this point (Fig. 2). So perhaps also were the radiating chapels (porticus) on the North

ROTONDES MÉDIÉVALES DE HONGRIE

Gervers-Molnar VERA, *A Középkori Magyarország Rotundái* (en hongrois, avec résumé anglais), Budapest, 1972 (publié par l'Akademia Klado, Cahiers d'histoire de l'art 4).

Cet ouvrage fait honneur à son auteur et représente une contribution substantielle à l'étude de l'architecture médiévale. Il est bien illustré et un résumé soigné en langue anglaise permet d'en juger, pour ceux qui ne lisent pas le hongrois.

La Hongrie conserve 80 chapelles circulaires et une dizaine d'édifices semblables, qui remontent à la période du X^e au XII^e siècle. Quelques-uns de ces monuments, parmi les plus intéressants, ne sont connus que depuis des fouilles récentes. L'auteur dresse un répertoire de toutes ces rotondes et en reproduit les plans. Elle en propose un classement qui, dans l'ensemble, me paraît judicieux, et elle les étudie, en tenant compte des rotondes apparentées dans tous les pays voisins de la Hongrie. Dans ces pays aussi, et surtout en Bohême et en Moravie, des fouilles récentes ont fait connaître des chapelles circulaires analogues et plus ou moins contemporaines. L'auteur est au courant de ces travaux, et cela augmente naturellement l'intérêt de son étude.

Il s'agit en fait d'une recherche typologique qui envisage tous les édifices de plan circulaire du Moyen Age qu'on trouve dans l'ensemble des pays de l'Europe Centrale, et qu'on classe à la fois d'après les formes de leurs plans et d'après leurs fonctions. Chemin faisant, l'auteur relève des phénomènes diachroniques :

modifications de la structure, changements des usages, qui, ni l'une ni l'autre, ne font pas oublier la continuité de la tradition.

Signalons brièvement les groupes de rotondes relevées par l'auteur en Hongrie et dans tous les pays de l'Europe Centrale : rotondes seigneuriales dérivées de la chapelle palatine de Charlemagne à Aix ; églises paroissiales qui les imitent à leur tour ; rotondes funéraires à étage ; rotondes avec et sans abside ; rotondes polylobées. A propos de ces dernières, assez rares, l'auteur ne signale ni celle de Vladimir Volynsky en Ukraine (plan M. Walicki, 1931), due à des influences occidentales, ni les exemples de l'Europe d'Occident (par exemple en France carolingienne et romane). Les rotondes polylobées de Hongrie ont dû y être apportées par les architectes romans d'Occident.

C'est d'une façon trop rapide, me semble-t-il, que l'auteur mentionne les apports possibles de l'architecture des ordres de Terre Sainte qui, partout en Occident, ont favorisé la construction des chapelles rondes, simples et polylobées. Il est heureux que l'auteur pose la question d'une influence possible de l'architecture byzantine en Hongrie. Les fouilles apporteront peut-être des observations valables à ce sujet, mais il y a peu de chances que Byzance ait doté la Hongrie de chapelles circulaires. L'exemple de Preslav mentionné par l'auteur est certes précieux, mais la chapelle ronde qu'on y voit est-elle d'inspiration byzantine ou occidentale ?

A.G.

ANATOLE FROLOW
(1906-1972)

Dès le premier fascicule des *Cahiers Archéologiques*, et plusieurs fois par la suite, nous avons fait paraître des études du grand connaisseur de l'art byzantin qu'a été Anatole Frolov, décédé à Paris le 24 août 1972, à l'âge de 66 ans, après une longue et pénible maladie. Il est de notre douloureux devoir de rappeler ici les principales étapes de la vie studieuse et des travaux les plus connus de l'un de nos très érudits collaborateurs.

Anatole Frolov était né à Saratov, en Russie, et c'est à Leningrad qu'il avait fait ses études secondaires. Il arriva très jeune en France et fut à Paris le plus jeune des disciples de Gabriel Millet, à l'École Pratique des Hautes Études et au Collège de France. C'est Millet qui le forma en tant que byzantiniste-archéologue et historien de l'art, en le dirigeant vers un domaine d'études plus particulier, conforme à son propre goût, sans être étranger aux préoccupations de Millet lui-même et de son école : le domaine de l'iconographie et de l'analyse de petits objets d'art, bijoux, bronzes, broderies. Ce goût se trouva confirmé et mis à profit pendant les longues années que Frolov allait passer à la Bibliothèque Byzantine de la rue de Lille, dont il a été l'un des conservateurs, tout en assurant les fonctions de secrétaire scientifique de Thomas Whittemore. Il y a acquis une connaissance exceptionnelle de la bibliographie des arts industriels byzantins et de tout ce qui concerne les pratiques religieuses des Byzantins du Moyen Age et de leurs héritiers slaves. Il n'était un secret pour personne que, dans les années vingt et trente, c'est à sa plume qu'on devait les descriptions et les études des mosaïques de Sainte-Sophie que nettoyait alors Whittemore et dont il assura l'édition princeps. Mais Frolov publiait aussi, parallèlement, des recherches qu'il signait de son nom et qui furent vite remarquées, parce qu'elles témoignaient d'une connaissance approfondie des œuvres byzantines et des écrits qui pouvaient contribuer à les expliquer. C'est ce qui permit à Frolov d'entrer comme chercheur au C.N.R.S., et y rester jusqu'à 1963. Il le quitte alors, avec le grade de maître de recherche, après avoir été nommé maître de conférence, puis professeur d'art et d'archéologie byzantine, à la Sorbonne (Université « Paris I » après 1968). Le sort a voulu que son enseignement à la Sorbonne ne fut que d'assez courte durée (1963-1972), mais autant que je sache, il y fut entouré de l'estime et de l'affection de ses étudiants et collègues. Tout le monde connaissait d'ailleurs la grande bonté et la générosité d'Anatole Frolov, qui n'a connu autour de lui que des amis.

Sans donner une liste complète des publications d'Anatole Frolov, nous reproduirons ci-dessous les titres d'un choix de ses études les plus importantes.

Son nom est lié avant tout à des recherches sur la croix, sur les reliquaires de la croix de Golgotha et les inscriptions qu'on y trouve, ainsi que sur la place de ces objets dans le culte des chrétiens d'Orient et d'Occident et dans l'histoire des arts industriels. C'est à ces sujets que sont consacrées ses thèses



de doctorat en lettres : *La relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Paris, 1961 ; *Les reliquaires de la Vraie Croix*, Paris, 1965, ainsi que de très nombreux articles. C'est à cette catégorie des travaux d'A. Frolov qu'il convient de rattacher le chapitre sur les reliquaires byzantins conservés à Saint-Marc de Venise, dans *Il Tesoro de San Marco*, II, Florence, 1971. Il a cru pouvoir expliquer la déviation de la IV^e croisade vers Constantinople par le désir des Croisés d'entrer en possession de reliques de cette espèce (*Revue de l'histoire des Religions*, 1955). Tout au début de sa carrière, Frolov fit paraître une recherche substantielle et originale sur *La dédicace de Constantinople dans la tradition byzantine* (même revue, 1944). On lui doit aussi la publication commentée d'un texte qu'on voit souvent citée de nos jours : *Deux églises byzantines d'après les sermons peu connus de Léon VI le Sage*, dans *Études Byzantines*, 1945 (c'est le titre de la revue qui par la suite s'intitulera *Revue des études byzantines*). Citons encore : la meilleure publication d'une église célèbre du VI^e-VII^e siècle, celle de Peruštica en Bulgarie, dans *The Bulletin of the Byzantine Institute*, II, Paris, 1946 et 1950 ; une recherche sur la « podea » qui est un genre de broderie byzantine qu'on attachait aux icônes, dans *Byzantion*, 1938, et un essai sur les origines de l'illustration du célèbre Ménologe du Vatican, dans *Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines de Belgrade*, 1969.

Enfin, c'est A. Frolov qui se chargea de la préparation à l'impression et des brèves Introductions aux trois premiers albums de planches qui, sous le titre : *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, Paris, 1954-1964, réunissait de nombreuses reproductions de peintures murales dans les églises de Serbie et de Macédoine. Cette série, projetée par G. Millet lui-même, n'a pu être réalisée qu'après sa mort, sous la direction de Frolov.

Pour la collection : *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de l'art*, II, A. Frolov a écrit la partie consacrée à *L'art byzantin* ; un essai de synthèse.

Lecteur assidu et attentif, Frolov a rédigé bien des chroniques bibliographiques systématiques, qui s'étendaient parfois sur beaucoup d'années, et des comptes rendus dans des revues françaises et étrangères.

L'œuvre savante du défunt est considérable, et on consultera longtemps ses descriptions précises des objets d'art byzantin et ses commentaires savants, suivis d'une bibliographie très étendue. C'est là que les dons naturels et la science de ce savant arraché prématurément à nos études se sont manifestés avec le plus d'évidence.

A. GRABAR.

TABLE DES MATIÈRES

du volume XXII

Jean CABANOT, <i>Chapiteaux de marbre antérieurs à l'époque romane dans le département des Landes</i>	1
Bezalel NARKISS, <i>Reconstruction of some of the Original Quires of the Ashburnham Pentateuch</i>	19
Pierre RICHÉ, <i>Trésors et collections d'aristocrates laïques carolingiens</i>	39
Diane LE BERRURIER, <i>Un fragment inédit d'une copie du XIV^e siècle de l'encyclopédie de Raban Maur</i>	47
W. Eugene KLEINBAUER, <i>The Original Name and Function of Hagios Georgios at Thessaloniki</i>	55
Christine PASCHOU, <i>Les peintures dans un tétraévangile de la Bibliothèque Nationale de Paris : le Grec 115 (X^e siècle)</i>	61
Manolis CHATZIDAKIS, <i>Précisions sur le fondateur de Saint-Luc</i>	87
Théano CHATZIDAKIS, <i>Particularités iconographiques du décor peint des chapelles occidentales de Saint-Luc en Phocide</i>	89
Christopher WALTER, <i>Un commentaire enluminé des homélies de Grégoire de Nazianze</i>	115
Tania VELMANS, <i>Une illustration inédite de l'Acatiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance</i>	131
Claude LEPAGE, <i>Les monuments chrétiens rupestres de Degum, en Éthiopie</i>	167
Henri STERN, <i>Notes sur les mosaïques du Dôme du Rocher et de la mosquée de Damas, à propos d'un livre de M^{me} Marguerite Gautier van Berchem</i>	201
J. Habib SADER, <i>La « Sugitha » sur l'église d'Edesse. Quelques remarques sur le texte et sa traduction</i>	233

MÉLANGES ET NOTES DE LECTURE :

Edward GILBERT, <i>S. Wistan's Church, Repton. Its date and significance</i>	237
André GRABAR	240
<i>In memoriam : Anatole Frolov (1906-1972)</i>	247